KAFKA

Paul-Louis Landsberg

Georges Lukács

D. S. Savage

Editorial los Insurgentes, S. A.
México, D. F.

tres ensayos filosóficos sobre Franz Kafka

Paul-Louis Landsberg
Georges Lukács
D. S. Savage

Editorial los Insurgentes, S. A.
México, D. F.

Primera edición
agosto de 1961

Impreso en México
Printed in Mexico

© EDITORIAL LOS INSURGENTES, S. A.
Bolívar 34-201
México, D. F.

PAUL-LOUIS LANDSBERG

Kafka y La metamorfosis

Traducción directa

de

Ulalume I. de González de León

Título original:

"Kafka et la *Métamorphose*"

AL leer, hace días, una antología de traducciones de la poesía romántica alemana, me sorprendió la imposibilidad manifiesta de hacer una verdadera transcripción de las obras de un poeta. Lo esencial de un poema, su alma, la unidad inefable que el acto creador inspira de manera perdurable a la forma lingüística, se pierden de modo inevitable. Lo que da el traductor nunca es más que una especie de parodia, casi risible. Su fidelidad al contenido del texto original produce una serie de palabras y pensamientos que ninguna auténtica idea puede dar de la vida única y total de la obra de arte. Sólo un poeta sería capaz de recrear un poema que un poeta de otra lengua creó. Como el pintor auténtico ante la naturaleza, no partirá del conjunto cabal ni de sus partes, sino del movimiento que produjo el conjunto e implica la necesidad de sus partes. Al reproducir ese acto, así como el retratista auténtico parece imitar el acto de la *natura naturans* cuando da forma a un rostro, él llegará a producir un poema que será el equivalente esencial del original; nunca su transcripción. Por eso un poema

semejante sólo se produce de vez en cuando, jamás por encargo. Ello requiere, además de condiciones técnicas complicadas, profundo parentesco entre dos poetas de lenguas diferentes. Me pregunto si será más fácil, si es posible traducir la prosa de Kafka. No porque sea poética, como la de algunos románticos alemanes; al contrario, aspira a ser prosa íntegra y nada más. Tiene algo del lenguaje de Stendhal, enriquecido por la lectura de los códigos, y de esa prosa dura y seca que creara Kleist en sus cuentos.[1] A Kafka le gusta sacar sus expresiones del lenguaje de los negocios y del lenguaje jurídico. Prefiere absorber al mismo tiempo la terminología de las ciencias exactas y la del habla más cotidiana. Afirmaría que desde el *Michael Kohlhaas* de Kleist y los *Casos criminales extraordinarios* de Feuerbach[2] nadie ha contado cuentos en Alemania de una manera más *clásica.* Llamo clásico al conjunto de cualidades de estilo, determinado ante todo por la voluntad de escribir prosa pura y por la extre-

---

1 Cassou observó en un artículo de los *Cahiers du Sud* (mayo-junio de 1937), el parentesco entre Kleist y Kafka.

2 Anselm Ritter von Feuerbach, padre del filósofo y abuelo del pintor, creador del código penal bávaro, célebre como defensor de Kaspar Hauser. Publicó los *Casos criminales extraordinarios,* obra en dos tomos en que se cuentan casos reales que son los informes que presentaba al rey de Baviera para aconsejarle o desaconsejarle la gracia en ocasión de un crimen. Entre ellos hay cierto número de obras de arte, tanto desde el punto de vista literario como de la penetración sicológica.

ma objetividad en el relato, que sigue los sucesos sin dejar intervenir, siquiera en el tono de la narración, al relator y sus sentimientos. Este modo de relato se parece al dibujo de negro sobre blanco. La ausencia de las variaciones sentimentales de tono equivale a la ausencia de colores. Tal sobriedad es el polo opuesto del carácter musical que tienen la mayor parte de los cuentos y novelas de la literatura alemana, carácter más o menos romántico, lleno de sentimentalidad.

Así no fuera más que por la ausencia de ese elemento lírico, Kleist y Kafka constituyen dos excepciones. El clima de estos autores es poco grato para el alma, para el *Gemüt,* pero es refrescante para el espíritu. El lector alemán experimenta al iniciarse en la prosa de Kafka la sensación de entrar de un solo salto en un agua casi glacial.

Por supuesto, este estilo único corresponde a la paradoja que es el mundo del narrador: mundo que aspira a ser real. En este sentido, podríamos decir que Kafka es un narrador realista. Su mundo quiere ser real, es decir, un mundo que resista a la voluntad y a la imaginación, que posea *su* carácter, *su* causalidad, *sus* hábitos propios como mundo. Nada podría diferir más radicalmente de este mundo estrecho y opresivo que la fantasía romántica o un mundo poético, sometidos, en cierta medida, al alma. Pero la comprobación de ese realismo

innegable no significa que el mundo de Kafka sea nuestro mundo cotidiano. Nada hay de ello, claro está, y el lector más bien se inclinaría a colocar a Kafka en las filas de la literatura fantástica. De hecho, la transformación que sufre la realidad en la obra de Kafka no es simplemente una disminución. Kafka se coloca en el polo opuesto de toda *fantasía,* de toda literatura de evasión. Se trata de modificar un carácter particularísimo de nuestro propio sentido de la realidad; para definir cómo, trataremos de analizar el extraño cuento que se llama *La metamorfosis.* Este cuento, a nuestro parecer, es muy característico de su arte. Observemos, además, que el resto de la obra de Kafka no se publica sino hasta después de su muerte y contra la voluntad expresa de su testamento.[3] El autor sólo publicó *La metamorfosis* y algunos cuentos más cortos, lo cual demuestra que eran las únicas obras que juzgaba valiosas.

El carácter del mundo que tenemos por real y en donde vivimos presenta cierta coherencia en los hábitos. Por lo general, otorgamos mu-

---

[3] Así es como las tres novelas más importantes de Kafka, *El proceso, El castillo y América,* fueron publicadas después de su muerte por su amigo Max Brod. Éste nos explica, en un epílogo a la edición alemana de *El proceso,* el caso de conciencia único que se le presentaba. *El proceso* ha sido publicado en francés en las ediciones de la *Nouvelle Revue Francaise.* Cuando fue publicado el presente ensayo, *El castillo y América* estaban en prensa, lo mismo que dos colecciones de cuentos. El tomo de *La metamorfosis* contiene quince relatos breves.

cha confianza a los encadenamientos de fenómenos sin pensar en la causa de estos encadenamientos. Según nuestro conocimiento de esos hábitos —conocimiento lleno de vida y poco conciente por lo general— formamos un juicio sobre la verosimilitud de los acontecimientos pasados, presentes y futuros. Esta disposición de ánimo ha preexistido en la humanidad y preexiste en el individuo que trata de descubrir leyes propiamente dichas.[4] En la historia que nos cuenta Kafka sólo hay un acontecimiento que va contra lo establecido en el mundo y choca con el conocimiento que creemos tener de él. Este acontecimiento es transmitido en forma global, introducido sin titubeos ni pudor como algo evidente, impuesto brutalmente como un hecho innegable desde la primera frase: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso parásito". Admitido este acontecimiento, el resto del cuento se deduce lógicamente, con una verosimilitud, con una trivialidad —diríamos— características del mundo más cotidiano. Las reacciones del mundo exterior, de la familia y de los otros

---

4 El regreso periódico de los ritmos del día y del año, así como el ritmo típico de la vida del animal humano, constituyen datos de la experiencia muy anteriores a cualquier hipótesis científica sobre sus causas. Estas certidumbres incluyen el resultado de una experiencia vasta pero limitada y, en cierto modo, el resultado de su limitación en el tiempo y en el espacio.

personajes ante ese fenómeno son reacciones totalmente verosímiles, casi previsibles, comunes, como las de todo el mundo. Igual sucede con los actos y los sentimientos del pobre agente viajero Gregorio Samsa, que un buen día se encuentra transformado de ese modo, correspondiendo sin excepción a la perfecta mediocridad del personaje. El medio sofocante del apartamiento de una familia burguesa de Praga, medio que sirve de cuadro al relato, no se diferencia en nada de otros miles y miles de apartamientos burgueses. El padre es el padre, a secas, y nos parece conocerlo desde siempre; la madre es eso y nada más. Igual sucede con la hermana, prototipo de la jovencita, y la fregona, por ejemplo, tiene el inefable horror de una fregona *clásica,* es decir, no puede ser más verosímil como fregona y cualquiera podría imaginarla. De modo que todo está pensado para hacernos aceptar el hecho inicial como algo igualmente real. El casi exagerado lujo de verosimilitud inherente a todos los detalles consecutivos a la metamorfosis le da a ésta, en forma retroactiva, una verosimilitud aparente. Esta apariencia no logra destruir, por supuesto, la certidumbre racional de su imposibilidad, que rehusamos olvidar. Pero la presencia de efectos tan previsibles y tan lógicos, si pudiéramos aceptar la causa de ellos, no puede hacernos olvidar la ausencia de una causa aceptable, de la propia causa en cuestión. Justamente, por

medio de un conflicto semejante y sobrecogido por una inquietud inagotable, el lector se ve obligado a solidarizarse con el sentido de aquel acontecimiento fundamental; y tal vez por medio de esta aceptación puede acercarse al misterio oculto bajo la claridad misma del relato. Ahora tratemos de acercarnos un poco más a ese misterio.

Señalemos, para empezar, que los términos *realidad* y *realismo* son profundamente equívocos. Por ejemplo, a fuerza de construir personajes muy verosímiles de acuerdo a lo admitido, a veces se llega a crear marionetas. Lo verosímil no coincide con lo real, sino que sólo con una idea preconcebida. La vida destruye continuamente sus escenarios y nadie coincide con el papel que le ha tocado. La descripción realista de lo *cotidiano* cae en la irrealidad más fantasiosa. Al contrario, el acontecimiento inverosímil, si no imposible, puede adquirir una intensa realidad en la obra del poeta y representar un verdadero carácter de la vida. Así es como la *metamorfosis* de Gregorio Samsa se vuelve, a fin de cuentas, más real que el medio trivial en que se produce.

Es costumbre que cada mañana, al despertarnos, descubramos que seguimos siendo los mismos. Sin embargo, no cabe duda que nuestro cuerpo, que todo lo que somos, ha sufrido una transformación, por mínima que sea, durante el sueño. La ciencia sicológica más ac-

tual descubre la verdad de las supersticiones más antiguas. La condición de nuestro sueño está hecha de disposiciones del ser que influyen profundamente sobre el carácter de cada uno de nuestros días, felices o infelices. Los que han aprendido a observarse saben bien que si cada mañana volvemos a encontrarnos en cuerpo y alma y a reconocer el mundo que nos rodea, esto sucede gracias a una actividad particular. Cuando dormimos por la noche en un ambiente desconocido, es probable que advirtamos el hecho por cierta dificultad en volvernos a encontrar dentro de lo que se denomina realidad.[5] Cada mañana tenemos algo de los viajeros que regresan, cada mañana salimos otra vez "en busca del tiempo perdido".[6] Más aún, pienso que en esa negligencia inconciente y subconciente con que consideramos toda transformación real de nuestro ser y de nuestro mundo durante el sueño, hay algo tendencioso, un profundo instinto que tiende a conservar nuestra coherencia y nuestra identidad. De acuerdo con las costumbres y las leyes cientí-

---

[5] Esta pequeña aventura se produce a menudo en la vida inestable de un agente viajero. No es una casualidad que Kafka haya dado a su héroe ese oficio que tiende, más que cualquier otro, a hacer imposible una continuidad de vida.

[6] El problema dominante de la obra de Proust, que es justamente el de la metamorfosis del yo y el de su relación con el tiempo, con la identidad del yo y con las diferentes formas de recuerdo, se encuentra íntimamente ligado al análisis de ese regreso cotidiano.

ficas, es imposible que un buen día amanezcamos transformados, físicamente, en un insecto repugnante. Pero en la certidumbre de la identidad del yo y del mundo, antes y después de nuestro sueño, hay algo artificial, premeditado, lo bastante para que la visión de Kafka pueda tocar en una realidad angustiosa que se alimenta en fuentes más profundas que las de la reflexión racional y el conocimiento científico. Si en realidad nos propusiéramos introducir un elemento de ese género en un cuento que aspira a una realidad total, tendríamos que hacerlo exactamente de esta manera. El hombre en cuestión tendría que advertir su cambio al despertar de un "sueño intranquilo". Descubriría su metamorfosis justamente por su esperanza frustrada y su esfuerzo inútil para realizar esa reconstitución de continuidad que establecemos de manera apenas conciente cada mañana de nuestra vida.

La metamorfosis de un hombre civilizado, primero en coleóptero, ser instintivo y casi automático por excelencia, y después en simple fragmento de materia, se cumple sucesivamente y al final el instinto de la muerte, ese deseo de regresar a lo inorgánico cuya eficacia en el inconciente humano fue señalado por Freud.[7]

[7] S. Freud, *Más allá del principio del placer; El malestar de la civilización.* Además, un estudio de Paul Federn, "La realidad del instinto de la muerte", *Almanach der Psychoanalyse,* 1931.

Los deseos y angustias que esgrime este antagonista oculto para inquietar los instintos de la vida son evocados por el acontecimiento. Ese sueño, esa pesadilla expresan un impulso interior de Gregorio Samsa, quien no obedece ya a su voluntad conciente. "El aprendiz de brujo" se encuentra encerrado en los muros de su sueño que evocó para satisfacer su alma nocturna. Así es como el brujo soñador cae en su propia trampa, en vez de evadirse hacia una recreación pasajera. Deseó demasiado a menudo huir de su intolerable situación de hombre civilizado y de ser viviente. Sin embargo, contaba con regresar a su existencia cotidiana con la primera luz del alba. Lo perdió la magia del deseo excesivo. Fue demasiado lejos. Más que de una desgracia se trata, en este caso, de una fuga demasiado lograda. Esto explica el sentimiento de culpabilidad que domina al hombre reducido a parásito, al desertor de la humanidad. Por eso está convencido que debería justificarse y tiene la certidumbre que no podrá hacerlo jamás. En el reino de la vida, el padre tiene razón, y el hijo lleva en sí mismo la manzana podrida que le arrojara la mano paternal. El culpable inspira horror a quienes lo rodean, recodando la posibilidad universal de la culpa. Por fin, con una lógica implacable, la muerte y la aniquilación intervienen como liberación final, aniquilando la culpabilidad mediante la destrucción del individuo. Y co-

mienza un retorno que sólo puede detenerse en la materia bruta, vecina más cercana de la *nada* inconcebible. Entonces todos se sienten aliviados, triunfan y, por encima de todos, triunfa el fugitivo. La culpabilidad termina con la existencia. El dilema ineludible entre la culpa de haber nacido y la culpa de desear el retorno a la nada, entre la culpa de ser responsable y la de no querer serlo, ese dilema, en el universo moral de Kafka, sólo puede tener la solución más triste.

Nuestro cuerpo y nuestro ser se transforman continuamente. Eso no impide que seamos concientes de tal transformación que, de súbito, tiene momentos privilegiados. Es imposible entonces no darnos cuenta de la angustia de vivir, de la angustia de habernos embarcado, de la angustia de encontrarnos en un tren que no podemos abandonar y nos guía infalible, de transformación en transformación, a la catástrofe final.[8] En general, quienes ven crecer a un niño día tras día, no lo advierten. Lo mismo sucede con las personas que comparten su vida diaria con enfermos o ancianos; lo común es que no se sientan afectadas por las etapas de su decrepitud como que sólo las ven de vez en cuando. Además de este fenómeno, bien

---

8 Según la frase inolvidable de Bergson: "La existencia completa es movilidad en la individualidad". Recordamos aquí toda esa antítesis profunda que establece el gran filósofo entre lo *cerrado* y lo *abierto*.

conocido y quizá fácilmente explicable, está el olvido de nuestra propia transformación y la de nuestros semejantes, olvido que obedece al rechazo, a la repugnancia subconciente que oponemos a la aceptación de ciertas cosas y —analizándolo bien— a la angustia de la muerte. Hay una angustia de la transformación que es una angustia de la vida, de la vida preñada siempre de la muerte. Esa angustia nos hace afirmar y buscar, por la repetición de nuestros actos, por la constitución de costumbres rituales, la identidad estable de nuestro yo. Esa angustia constituye el secreto de cierto mundo burgués, en el cual la invariabilidad de los muebles y de las formas de vida es como un insulto a la fuerza liberadora de la vida y de la muerte. Al situar *La metamorfosis* precisamente en un mundo burgués de ese género, Kafka inventa un medio de amenaza revolucionaria mucho más inquietante que la sátira. Qué terrible fatalidad, inherente a una vida engañosa por naturaleza, se manifiesta en la angustia que produce la metamorfosis de Gregorio Samsa en quienes lo rodean, en el odio feroz que alza en su contra a los mismos seres que antes lo amaban y que tenían tantos motivos para estar agradecidos al hijo y al hermano ejemplar. Comprendemos demasiado bien que, en el fondo, se trata no sólo de la defensa de una familia honorable contra la curiosidad malévola del mundo que la rodea, sino de la

defensa de un mundo vivible para esos seres *normales* contra la angustia de todas las *metamorfosis* y contra la angustia de esa metamorfosis final y misteriosa, de la que estamos seguros y querríamos ignorar —angustias que amenazan a cualquiera de nosotros. La verdadera naturaleza de la angustia se manifiesta claramente al final de la historia. El parásito ha muerto, hay que deshacerse de su cadáver. La "fregona", que trató siempre al hijo metamorfoseado como si fuera cualquier cosa, cualquier basura, destruye entre bastidores los despojos del hijo ante el inmenso alivio de su familia. Todo vuelve al orden, al orden inhumano que excluye apasionadamente a la muerte y, con ella, a la persona viviente de cada uno de nosotros.

La terrible manzana que lanza el padre, a quien es difícil ya reconocer —él también metamorfoseado de repente por su uniforme azul de portero de banco—, contra la espalda de su pobre hijo, metamorfoseado en parásito, expresa la loca e inevitable rebelión de lo verosímil contra lo inverosímil, de lo *uniforme* contra lo monstruoso, de lo habitual contra lo excepcional, de la trivialidad contra la pesadilla explícita, de la vida artificialmente atenuada, moderada y falseada por comodidad, de la vida desmemoriada que olvida la muerte contra la vida verdadera que se dirige resuelta hacia la postrer catástrofe. Más allá de toda

verosimilitud sicológica y en plena pantomima grotesca, tenemos la impresión de una verdadera necesidad metafísica de ese acto de hostilidad patriarcal contra un hijo tan degenerado.[9]

Vemos cómo el acontecimiento de la metamorfosis, imposible y, por supuesto, irreal, se llena de un significado que no es ni arbitrario ni irreal. Semejante símbolo no se produce por el capricho de un artista sino por la fuerza de un poeta que descubre, por la visión de los símbolos, los verdaderos misterios inherentes a la existencia. Y si Kafka nos interesa es porque tiene esa fuerza.

En cuanto a mí, creo comprender íntimamente el sentido de su relato al recordar ciertos momentos casi olvidados de mi vida. Por ejemplo, hace algunos años, a altas horas de la noche, en mi ciudad natal, subía la escalera que lleva al primer piso de un inmueble. Es imposible subir esa escalera sin verse reflejado en varios espejos en forma poco ordinaria, sobre todo en Alemania, donde no abundan los espejos en los restaurantes como en París. Puede uno observar a su doble en un gran espejo y verse de espaldas a medida que uno sube. De repente, advertí que había un pequeño claro redondo en mi cabellera, que solía cubrir mi

---

[9] El padre como defensor del orden y como juez aparece siempre en la obra de Kafka; ver, por ejemplo, el extraordinario cuento titulado *El veredicto*.

cráneo con particular abundancia. Súbitamente, esa lenta metamorfosis —porque, claro está, había perdido el cabello poco a poco— impresionó mis sentidos y mi conciencia. La sensación que me heló en aquel instante no era, en realidad, la vanidad herida ni tampoco, como diría un sicoanalista, una señal del complejo de castración; era una angustia mortal, no me cabe la menor duda, una angustia de la vida, de su rapidez, de su incesante progreso y, como toda angustia de la vida, era una angustia de la muerte, que es su fruto maduro. Estoy convencido de que toda angustia profunda tiene ese carácter ambiguo que revela, como el misterio de los antiguos, según Heráclito, la identidad de Hades y de Dionisios. Pero comprenderíamos mal esa experiencia de nuestra transformación si no nos diésemos cuenta de la identidad personal que manifiesta al mismo tiempo. La sorpresa experimentada me dice, jutamente, que me he transformado y que sigo siendo el mismo. Mi angustia no quiere admitir el cambio, pero no es todo: esa angustia implica la certidumbre de otro modo de identidad. Sigo siendo yo mismo, invariablemente, en el hombre que perdió sus cabellos. Nadie negará esta verdad respecto a las transformaciones físicas. Pero, aunque menos fácil de asimiliar, sigue siendo innegable en lo que se refiere a las transformaciones morales. El momento que nos da conciencia de una metamorfosis tal del hom-

bre interior nos hace sentir, al mismo tiempo, cierta estabilidad de nuestro ser. Así, mi juventud sicológica, esa imprudencia inefable que llena en los primeros tiempos todos los sentimientos, los pensamientos, los actos del ser humano, me ha abandonado. Compruebo esa evolución con la misma claridad y rapidez con que compruebo, en un momento dado, cualquier signo físico de mi envejecimiento. Pero ni en el instante mismo en que hago tal descubrimiento dudo que esta nueva época de mi vida no sea, a pesar de todo, una época de *mi* vida, de que no haya unidad, unidad de estilo —diremos provisoriamente— que ate entre ellas todas las etapas de mi existencia, desde mi infancia hasta mi probable vejez. Todo sucede como si un centro personal y misterioso constituyera, según un ritmo típico y casi preconcebido del tiempo vital, una serie completa de personajes. En todo momento, de modo invariable, soy el mismo y otro. Todo elemento manifiesto dentro de mi estado síquico resulta, tarde o temprano, infiel a mi persona, y mi unidad íntima emerge de una fuente oculta por esencia, que es el centro de mi unicidad. Creo que la conciencia auténtica de este centro no puede ser adquirida más que en forma paradójica; que es inmanente Del mismo modo, toda esperanza auténtica de la inmortalidad se funda en la experiencia y en la angustia de la caducidad de todo lo que la conciencia puede representarse como objeto,

incluyendo a nuestro yo o, más bien, a nuestros personajes sicológicos.

El Gregorio Samsa de Kafka, es decir, un doble de Kafka, un yo constituido y objetivizado por su yo escondido de creador, el hijo condenado a vivir la metamorfosis, se encuentra moralmente igual a sí mismo en el estado de parásito que le ha sido impuesto. Su carácter dulce, tímido y afable, no ha sufrido ningún cambio extraordinario. Su metamorfosis se vuelve más simbólica en cuanto que es ante todo física. El hecho corporal, desde un punto de vista metafísico, no es más superficial que el hecho síquico. Lo cierto es que no sólo estamos asociados sino entregados completamente a una existencia corporal, y esto implica quizá la determinación más angustiosa de nuestra existencia. Que ese mismo cuerpo, que en cierta forma es nuestro yo, esté sujeto a todas las vicisitudes del mundo corporal que integra, de un mundo que obedece a leyes totalmente ajenas en apariencia a nuestras leyes personales, representa una especie de fatalidad que hiere nuestro orgullo y nuestro deseo más íntimo de darle sentido a nuestra existencia. Dada nuestra corporeidad, el mundo inhumano nos domina y parece burlarse de nuestra supuesta autonomía. Lo frágil de la identidad de nuestro carácter, cuando ha entrado en juego una metamorfosis física radical, manifiesta cruelmente la fragilidad de nuestra condición entera. Gre-

gorio Samsa, por ejemplo, no cree que ha perdido el uso de la palabra al convertirse en parásito. Habla continuamente y trata de explicarse; quiere dar excusas y sus argumentos parecen razonables. Pero después de unos minutos se cerciora de que nadie lo entiende, de que nadie advierte que está hablando. Lo que para él es un lenguaje razonable no es, para quienes lo rodean, más que el ruido de un animal repulsivo. Se parece a los demás protagonistas de Kafka, talmudistas refinados ante un público obtuso, excelentes razonadores ante un mundo sordo.[10] Un abismo se ha abierto en torno de Samsa, aislándolo de quienes eran sus semejantes y aún lo son, aunque no estén en condición de darse cuenta de ello. Del mismo modo, el que se vuelve loco sufrirá, en un momento dado, la insoportable experiencia de la separación de los demás hombres, separación radical basada en el necesario malentendido. Para él la razón no es tal: no desvaría sino para los demás. No comente faltas de lógica, sigue su propia lógica.

Pienso en particular en el enfermo esquizofrénico y, por ejemplo, en la brillante descrip-

[10] Pensamos sobre todo en el héroe de *El proceso,* aislado del mundo cotidiano que lo rodea por la *metamorfosis* que significa su misterioso *arresto.* Del mismo modo, todos los personajes de Kleist están radicalmente separados del mundo; por ejemplo, Michael Kohlhaas por su loca pasión de justicia, el príncipe de Homnurg por la angustia de la muerte, Robert Guiskard por la peste.

ción hecha por uno de esos infelices al doctor Minkowski: "Todo se ha inmovilizado en torno a mí. Las cosas se presentan aisladamente, cada una para sí, nada evocan. Algunas, que deberían formar un recuerdo, provocar una multitud de pensamintos, formar un cuadro, permanecen aisladas. Más que experimentadas son comprendidas. *Es como si representaran a mi alrededor pantomimas en las que no entro; permanezco fuera de ellas*". Todo indica que Kafka describía el tipo de temperamento que Kretschmer estudia con el nombre de esquizoide. Su universo obsesivo evoca estados de ánimo que lo habrían llevado, sin duda, a una esquizofrenia si el arte no los hubiese dominado. Desde este ángulo, su relato expresa, trascendiéndola, una posibilidad enfermiza vivida por el autor. No olvidemos que precisamente los enfermos esquizofrénicos se sienten, a menudo, transformados real e irrevocablemente, ya sea en un personaje histórico como en un animal o en un objeto. La historia de Gregorio Samsa contada por sí mismo sería, ni más ni menos, la sincera confesión de uno de esos enfermos. Al idear un personaje y contar la historia en tercera persona, Kafka se libera de una obsesión. El poeta no es un enfermo; se defiende, por medio de la creación, de la universal posibilidad humana de comprender a ciertos enfermos.

Seres como nosotros, que sólo se manifiestan por lo físico y que, siendo ellos mismos encarnaciones, sólo pueden comprenderse mediante la encarnación de su pensamiento y de su sentimiento,[11] están sujetos a correr este género de aventuras y, por lo general, no se dan cuenta del peligro en que se hallan. En fin, hay situaciones en las que el genio, o simplemente el hombre razonable, debe encontrarse entre la multitud de sus compatriotas exactamente tan aislado, incomprendido, lleno de angustia y odioso, como el pobre Gregorio Samsa se sintió en el seno de su familia. No olvidemos que *La metamorfosis,* dada la fecha de su publicación, parece el "libro de batalla" de Kafka. La transformación en parásito puede efectuarse de mil maneras. Ser excepción o minoría es la forma original de toda culpabilidad social. Cuando en una sociedad determinada se aplica el término de "parásito" para designar a cualquier grupo de hombres caracterizados por una anomalía de gustos o por una herencia racial o social, siempre existe un grupo de individuos que los considera parásitos, y otro grupo, perteneciente al grupo despreciado, que se concibe a sí mismo y se comporta como si en efecto se hubiese transformado en parásito. Kafka, sien-

---

11 En el fondo, el término "encarnación" me parece demasiado dualista cuando se aplica a la corporeidad del hombre. Trataré el punto en el segundo tomo de mi antropología.

do judío, heredó sin duda experiencias de esa índole. Pero su relato tiene más valor como símbolo de la situación de un poeta de su naturaleza en la sociedad actual. El miedo de los que rodean a Gregorio Samsa es el pánico que siempre despertará en la multitud de los mediocres la presencia manifiesta de los secretos más inadmisibles en la obra del poeta.

El significado de un acontecimiento simbólico es inagotable. Abordando algunos grandes temas, como el de la muerte, el de la locura, el de la corporeidad y el aislamiento, traté de patentizar las realidades expresas en el simbolismo de Kafka. El lector debe olvidar y olvidará estas reflexiones. Tal vez vuelva a ellas después de la lectura del libro, a partir de las sensaciones que éste le haya despertado en forma inmediata. Esa lectura nos coloca en presencia del misterio que es el núcleo de nuestra vida. Mientras que el análisis, siempre fragmentario, sólo tiene valor en la medida en que prolonga un poco más el contacto establecido con nuestra propia persona.

GEORGES LUKACS

¿F. Kafka o Thomas Mann?

Traducción directa

de

Ulalume I. de González de León

Título original:

Die Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus
[*De la actual significación del realismo crítico*]

SI describimos y analizamos con tanto detalle la visión del mundo subyacente al movimiento antirrealista contemporáneo, así como las tendencias formalistas que en ella se revelan, es porque no disponíamos de otro método para caracterizar el medio en que puede desarrollarse hoy en día, en el mundo burgués, una literatura "literaria". Aunque sólo fuera para describir más claramente sus bases sociales, sería, por supuesto, lo más indicado hacer extensiva esta investigación a la literatura "no literaria", porque ésta, tal vez mejor que la otra y desde el verdadero punto de vista de la existencia, hace que se destaquen con mayor intensidad algunos de los rasgos que definen la descripción de la vida. En lo que respecta al culto de lo anormal, de lo perverso, etc., es un hecho que la invasión de los *comics* representa un movimiento que va de la vida a la literatura y no de la literatura a la vida. Desde este ángulo, la evolución de la novela policiaca es más significativa. Las primeras obras de este género, por ejemplo las de Conan Doyle se apoyaban en una ideología de la seguridad; hacían resaltar el valor de la ominiciencia de los personajes encargados de

proteger la vida burguesa. Por el contrario, la atmósfera de las novelas actuales es la atmósfera del miedo, del peligro acechante y continuo en torno a una vida que parece protegida y que, sin embargo, sólo puede sustraerse a él mediante una feliz casualidad. Claro está, en sus obras intermedias entre la verdadera literatura y el libro popular, por ejemplo *Un día como otros,* de Hayes, esa circunstancia feliz se convierte en un *happy end* que intenta una apología de la sociedad. Es ante todo por el rechazo de compromisos similares que los escritores de la verdadera vanguardia literaria se oponen a los autores de libros destinados al mero pasatiempo; lo que no significa, por supuesto, que el terror no sea el mecanismo esencial de toda una serie de novelas destinadas a un público muy amplio. Por tentador que resultara confrontar en detalle el arte de vanguardia y la literatura popular, mostrando en qué pueden compararse, por su contenido, y qué los distingue, sin embargo semejante empresa nos apartaría demasiado de nuestro propósito; nos contentaremos con hacer esa simple alusión para indicar, sobre todo, las amplias bases sociales a que se refieren las experiencias vividas de la vanguardia literaria.

Ocupémonos ahora del objeto específico de nuestra investigación: la vanguardia literaria, o más exactamente, las formas literarias que presenta en la actualidad, en la medida en que

éstas determinan hoy en día, de manera significativa, el medio literario. Recordaremos que para distinguir al realismo del antirrealismo rechazamos los criterios puramente formales. Pero no hay que olvidar que esos aspectos de la visión del mundo que, como hemos visto, determinan, en direcciones sucesivas, la forma misma que toma la creación literaria, no son más que simples tendencias. Los descubrimientos, en efecto, en diversos grados de intensidad, de rigor, de conciencia, etc., no sólo en un escritor, sino, además, en una sola de sus obras. Ese carácter nos parecerá más sorprendente si, en vez de imitar a los críticos de vanguardia que ignoran, en literatura, que hay otras tierras que desbrozar, nos preocupamos por discernir, en ese propio medio, la existencia y el significado de ciertas tendencias realistas; la vida literaria, entonces, aparecerá como campo de batalla de los escritores de orientación antirrealista que hemos estudiado hasta ahora: de los actuales representantes del movimiento que definimos como rebelión del humanismo. No nos limitaremos a investigar las tendencias de nuestra época (distribuidas en dos entidades separadas); también consideraremos la oposición entre esas tendencias, no sólo —en muchos casos— en los propios escritores, sino dentro de una sola obra.

De allí que, a menudo, los límites entre las dos tendencias parezcan inciertos. En primer

término, porque no existe creación literaria que no implique, hasta cierto grado, una parte de realismo. Sigue siendo cierto, hoy como siempre, que el realismo no es un estilo entre otros muchos, sino la base de toda literatura; que los diversos estilos no pueden nacer más que en el seno del realismo o en una relación cualquiera (incluso de hostilidad) con lo que constituye el dominio que le es propio. Schopenhauer observó finamente que si encontráramos a un verdadero solipsista, consecuente consigo mismo, esto tendría que ocurrir en un manicomio; podríamos decir lo mismo de un antirrealista que llevase al extremo la lógica de su posición. Donde se conserva la omnipresencia del realismo, claro está, es en el detalle. Bastaría citar el ejemplo de Kafka, en quien la fuerza sugestiva del detalle auténtico es tan grande que aun las descripciones más inverosímiles, las más irreales, parecen reales en él. Y debemos convencernos de que la perpetua evocación de lo fantasmagórico surgiendo de toda nuestra existencia actual, desprovista de esa presencia obvia de un realismo que abarca tantos detalles secundarios al parecer, reduciría la pesadilla a un simple sermón. Para que su obra entera pudiera presentarse como una brusca irrupción en el mundo de la paradoja y el absurdo, era preciso que Kafka adoptara, en su modo de presentar los detalles, un partido rigurosamente realista.

No se trata, por consiguiente, de un proceso unilinear, que llevaría al triunfo del antirealismo, sino de un verdadero vuelco que, a partir de los detalles reales, llega a negar la realidad del mundo. Toda la obra de Kafka, en virtud de su construcción interna, tiende a esa especie de metamorfosis. Podríamos encontrar principios análogos en otros escritores de vanguardia; pero falta en ellos, por lo general, esa forma de tensión que resulta, en Kafka, de la distancia establecida por el escritor entre los polos, de la intensidad de su oposición, del carácter brusco que adquiere en él el tránsito de uno a otro polo. En Musil es más bien en el conjunto, y en menor grado en el detalle, donde observamos una constante tensión, una polaridad permanente entre la precisión de las singularidades en el plano histórico y social (hasta el punto de que ciertos personajes se presentan como héroes de una novela de misterio), y la destemporalización cuya presencia reconoce Musil en todo su libro. Esta destemporalización hace del *hombre sin cualidades* el prototipo de la novela sin historicidad.

Algo que nos parece esencial, es que la representación de las cosas, propia de esta literatura de vanguardia (pensemos, por ejemplo, en el problema del tiempo evocado tan a menudo), los rasgos más contrapuestos no son en sí mismos extraños a la ralidad, no se reducen a simples productos de una imaginación des-

enfrenada que no tiene ningún contacto con la vida presente. Al contrario, por más de un concepto, se presentan como el reflejo de la realidad contemporánea, evocan cualidades típicas y características del hombre contemporáneo (o por lo menos de cierto género de hombres), traducen la relación de este hombre con la realidad efectiva. Tampoco en esto, aunque se trate de los antirrealistas más deliberadamente abstrusos, no debemos pensar que las tentativas de orden estilístico tratan de invadir el dominio de lo real en una perspectiva exclusivamente subjetivista; más bien es el mundo, tal como se presenta a los autores del período imperialista, el que provoca, de manera objetiva, el florecimiento de estas tendencias. Como todas las formas literarias, las de vanguardia reflejan la existencia histórica y social aunque —como ya lo dijimos y lo repetiremos más de una vez— se trata de un reflejo fundamentalmente desfigurante y desfigurado.

Esta compleja situación explica que en las manifestaciones públicas, y aun en las confesiones privadas de los dirigentes de ciertos movimientos, se haga impreciso el límite entre realismo y antirrealismo. No sólo estamos pensando en las protestas provocadas por la prohibición del "arte degenerado" en los tiempos del hitlerismo. No sólo trata de tomar una posición general en defensa de la libertad de escribir; este movimiento de reacción tiene además otro

aspecto, no menos importante, que es la defensa de los derechos del escritor a pintar la realidad efectiva, de manera verídica y según su conciencia de artista. Ya que la verdadera antítesis del hitlerismo era la expresión de lo verdadero, necesariamente se mezclaba cierta defensa del realismo a las protestas contra el ostracismo a que el régimen condenaba al "arte degenerado".

Pero descubriríamos una ambigüedad similar en la resistencia opuesta a las críticas sin matices que hacían al "formalismo" los dogmáticos del período stalinista. Junto a simples tentativas de autodefensa provenientes de los ultravanguardistas (es decir, de los verdaderos formalistas) hay que situar la reacción defensiva (más o menos justificada según los casos) contra la tentación dogmática de reducir a algo muy simple el verdadero contenido del realismo y su formalización auténtica, de simplificarlo eliminando toda la riqueza de las oposiciones interiores, de limitar las perspectivas socialistas reduciéndolas a las dimensiones de un *happy end*.

Semejantes reacciones cargan a veces el péndulo hacia el lado opuesto. Si la presión dogmática produce un esquematicismo que destroza el impulso original, también es cierto —en forma subjetivamente explicable, pero objetivamente injustificada— que se opone el colorido "interesante" de un arte decadente al gris uniforme de una seudo literatura sin relieve, que se ataca la teoría del realismo socialista como

algo sofocante, según dicen, para la libertad del artista. En el fuego de la discusión se pierde de vista el contraste, fundamental para toda estética, entre realismo y antirrealismo; se desconoce, de igual modo, el carácter justificado y progresista del realismo socialista (y crítico); pero, sobre todo, no se toman en cuenta para nada los problemas artísticos planteados por el arte de vanguardia que ya indicamos. En este punto, bastará observar que, en varias de las obras más estimadas de la literatura de vanguardia, el manierismo también suele producir una especie de esquematismo. Para un observador superficial que sólo considere los aspectos formales, la voluntad arbitraria de crear a toda costa formas originales disimula el dogmatismo subjetivista de los puntos de partida y el carácter esquemático de la ejecución. Desde un punto de vista estrictamente estético, obras como las de Jünger o Benn, Joyce o Beckett, por ejemplo, no son menos esquemáticas que tantas producciones, criticadas con razón, del realismo socialista.

En las polémicas de esta naturaleza el adversario, y no el objeto de la discusión, es a menudo quien determina la posición tomada. Por eso le damos mayor importancia a las declaraciones personales de ciertos autores realistas de hoy en día, que manifiestan un vivo interés por más de una experiencia formal de la vanguardia, en la que ven un esfuerzo afín, hasta cierto

punto, al de ellos. Nada hay en ello que deba sorprender. Como ya vimos, por algunos de sus aspectos, esas búsquedas experimentales de carácter formal son importantísimas para todo escritor que desee reflejar, en su aspecto verdaderamente específico, los rasgos que ofrece el mundo actual. La simpatía de ciertos realistas por los procedimientos expresivos creados por la nueva literatura se explica, ante todo, por el interés que suscitan en ellos formas de escribir que, aunque escapan a los límites del realismo, parecen adaptarse mejor a las realidades particulares del presente. Así se justifican, por ejemplo, los juicios de Thomas Mann sobre Kafka, Joyce, Gide y otros escritores.

Aquí, y también fuera de aquí, los límites entre realismo y antirrealismo pueden parecer flotantes; no por ello dejan de existir y es en esos casos singulares cuando se les puede trazar con mayor exactitud, porque se trata de algo diferente a una simple distinción: de una contradicción decisiva, de una mutua exclusión. Pese a algunas coincidencias exteriores ya indicamos algunas oposiciones manifestas en la estructura de la obra de arte y, en consecuencia, en la propia substancia de su forma interior; por ejemplo, a propósito de la asociación de ideas en Joyce y en Thomas Mann, o de ciertas representaciones del tiempo entre las que hay una afinidad aparente que oculta una contradicción total. Las razones fundamentales de una

convergencia exterior entre las obras que, desde su interior, divergen radicalmente, pueden resumirse en una: mientras que la literatura de vanguardia adopta, respecto de ciertos fenómenos del mundo moderno, una actitud inmediatamente no crítica, los mejores escritores realistas, en su *praxis* literaria (pero no siempre en sus exégesis críticas), despojan a esos fenómenos de su carácter inmediato, de modo que pueden asumir, respecto de ellos, la actitud desinteresada del crítico sin la cual es imposible concebir una obra de arte. Si tratamos el problema del tiempo, por ejemplo, comprobamos que algunos escritores realistas (Thomas Mann) no ponen en duda ni por un instante el carácter puramente subjetivo de las experiencias propias —en este dominio— del mundo presente, por convencidos que estén, sin embargo, de que esas experiencias vividas son características de cierto tipo de hombre moderno y de que permiten expresar, de modo asombroso, lo que hay de más típico. Por el contrario, lo que caracteriza tanto la vanguardia literaria como la filosofía moderna es que, en esas experiencias vividas puramente subjetivas, pretenden descubrir sin crítica y de modo inmediato la esencia de la realidad efectiva. Por eso, el "mismo" tiempo que les permite a ciertos realistas caracterizar a tal o cual personaje definido, se convierte, indebidamente, en los vanguardistas en la estructura central de lo real y,

por consiguiente, en la forma esencial de la obra de arte que representa esa realidad. Junto a personajes que viven el tiempo de esa manera, un Thomas Mann coloca siempre otros personajes que, subjetivamente, lo viven, en las mismas condiciones, de manera normal y objetiva. Así se oponen en *La montaña mágica,* por ejemplo, Hans Castorp y Joaquín Ziemssen o el consejero Behrens. Además Ziemssen siente, con mayor o menor claridad, que la manera moderna de vivir el tiempo está sujeta, en su caso, a la vida de sanatorio totalmente aislada de la verdadera *praxis* cotidiana. A este respecto, el contraste entre las dos actitudes es muy significativo. De lo que sólo es un reflejo, subjetivo por fuerza, el escritor de vanguardia forja la realidad; y cuando pretende erigirla en objetividad constituyente, no da de la realidad total más que una imagen deformada. (Virginia Woolf es un ejemplo extremo de esta tendencia.) Al contrario, el realista capaz de criticar y de superar lo dado en forma inmediata, tiende a situar un fenómeno necesario de nuestro tiempo en el lugar que le corresponde en un conjunto total y coherente, en el lugar determinado por su esencia objetiva.

Nos encontramos con la misma diferencia de principios en lo que concierne a los detalles. Considerados aisladamente, éstos no son —por lo menos en el escritor auténtico— más que el reflejo puro de la realidad objetiva. Pero para

que su sucesión, su agenciamiento mutuo, den una imagen real del mundo objetivo, es preciso que el escritor adopte cierta actitud frente a la realidad efectiva en su totalidad concreta. Porque esta actitud es la que determina, en la estructura global, el papel funcional de los detalles que, por su parte, son realistas. Desprovista de todo sentido crítico, apegada a lo inmediato, la obra puede sucumbir a un naturalismo que excluye toda selección, porque la visión del mundo adoptada por el autor le impide, por principio, distinguir entre los detalles importantes (aquellos que subrayan de un modo asombroso la esencia de las cosas) y los que sólo pertenecen al presente, los que no tienen ninguna consecuencia, los que no hacen sino una breve aparición, los que no son, por decirlo así, más que instantáneas fotográficas. Es éste, por ejemplo, el caso de Joyce. Y constituye otro aspecto que revela, en la imagen del mundo propia de la vanguardia literaria, profundas afinidades con el naturalismo.

El caso de Kafka es más complejo. Entre los escritores de vanguardia, es de los pocos que ralizan una selección de los detalles para retener nada más los que destacan lo esencial y, por tanto, no son naturalistas. Desde un punto de vista formal, su manera de tratar los detalles es similar, en sus principios, a la de los realistas. Para descubrir la oposición, hay que considerar la estructura interna de la propia obra, esa

realidad esencial y efectiva que condiciona, en última instancia, la selección y el ordenamiento de los detalles. Para Kafka, esa realidad es la afirmación de una trascendencia ineludible (de la nada) y, por consiguiente, un recurso necesario a la "alegorización", que rompe la unidad de la creación artística.

Pero no podemos limitarnos a los aspectos formales. Siempre ha habido escritores realistas de primer orden que superan la realidad histórica y social inmediata y que integran los detalles realistas a la perspectiva de "otro" mundo. Pensemos, por ejemplo, en un E.T.A. Hoffmann, en quien el realismo del detalle no se separa jamás de un universo global de carácter fantasmagórico. Pero, en este caso, una observación más precisa nos revelaría en el artista un contraste inherente a sus propias intenciones objetivas; porque, tomado en su totalidad, el universo de Hoffmann —sin exceptuar sus aspectos sobrenaturales y mágicos— representa el paso, en Alemania, de un feudalismo gesticulador a un capitalismo no menos gesticulador (bajo otros aspectos). El recurso al más allá en Hoffmann es un procedimiento literario destinado a pintar, sin omitir ninguno de sus caracteres esenciales, un más acá específicamente alemán, en un tiempo en que las formas fenomenales de la vida social, en su inmediata desfiguración, se mantenían aún rebeldes a toda representación directa, fiel y típicamente signi-

ficativa al mismo tiempo. En un país evolucionado, como Francia, la situación de un Balzac era mejor bajo ese aspecto; sin embargo, más de una vez, y no por accidente, recurrió, bajo otra forma más elaborada, a procedimientos literarios que recuerdan los de Hoffmann.

Formalmente, Kafka se acerca más que Hoffmann al mundo del *más acá;* en él, en efecto, el elemento fantasmagórico está ligado, interiormente, a las formas que adquiere la vida cotidiana en un régimen capitalista; hasta la vida se vuelve fantasmagórica sin que intervenga ningún fantasma a la manera de Hoffmann. Pero eso es, precisamente, lo que rompe la unidad efectiva del mundo, lo que transforma, de modo esencial, en la propia substancia de la realidad aquello que no es, en verdad, más que una visión subjetiva. La angustia, el pánico frente a un mundo totalmente materializado —el del capitalismo del período imperialista (con el presentimiento de sus variantes fascistas)— excede al sujeto que lo experimenta; se vuelve substancia, pero no puede tratarse más que de una seudo substancia subjetiva, sujeta a una hipóstasis indebida; por eso, la imagen del gesto se transforma en una imagen gesticuladora. Así que, por mucho que se distinga Kafka en sus procedimientos descriptivos de la mayoría de los escritores de vanguardia, su esencial principio de representación sigue siendo,

sin embargo, el mismo de ellos: el mundo concebido como alegoría de una *nada* trascendente.

Con los sucesores de Kafka esa diferencia se atenúa, casi llega a desaparecer; se vuelve a caer en una forma "normal" de vanguardismo nihilista, como sucede en Beckett, que reúne los temas de Kafka con los de Joyce, o con el Rehn de *Nada en vista,* donde sobresalen las bases naturalistas con mayor claridad.

Como puede verse, el que nos rehusemos a señalar los contrastes con rigor metafísico, el reconocimiento de fronteras a menudo flotantes, no implica concesión alguna en cuanto a la existencia misma de una oposición esencial. Al contrario, se entablará a ese precio, entre las dos tendencias adversas, un combate mejor fundado, más riguroso, más eficaz. Y para resumir nuestras últimas observaciones, repitamos que las afinidades puramente técnicas, por muy pronunciadas que sean, no permiten prejuzgar la actitud fundamental de los escritores comparados, así como la aprobación o el rechazo, en un plano formal, de tal o cual manera de escribir, tampoco proporcionan una respuesta decisiva en cuanto al fondo del asunto.

Y ese fondo, ¿en qué consiste? Indicamos ya sus elementos básicos al tratar de reducir las tendencias —tan diversas— de la literatura decadente a tomas de posición completamente generales, a una visión del mundo que determina, en los representantes, la adopción de

principios culturales comunes y —más allá de la mera técnica— cierta forma interior.

Si queremos destacar sobre esa base los principios de una distinción entre realismo y antirealismo, será preciso hacer una breve reconsideración de la perspectiva. Nos importa, ante todo, determinar el papel de la perspectiva como principio de selección artística, como visión fundamental del mundo, capaz de superar, en el escritor, esa indiferencia en la selección de los detalles que, cuando domina su trabajo creador, provoca una tendencia inevitable al naturalismo. Por supuesto, ese peligro acecha a todos los escritores; es imposible concebir a un artista de talento que no se deje seducir por la rica variedad de imágenes que la vida ofrece a los sentidos. Saber en qué medida se concilia esa seducción, en un autor determinado, con el sentido estético del orden y la disciplina, es un problema biográfico; pero es indudable que la doble dialéctica —oposición y acción complementaria— que liga a estos dos elementos constituye, por lo menos, uno de los factores fundamentales que determinan la formación de un estilo individual. La importancia artística de la perspectiva, como principio selectivo, resulta más evidente que bajo el aspecto en que la habíamos evocado hasta ahora. A Max Liebermann le gustaba decir que "dibujar es eliminar"; no temamos generalizar este aforismo; el arte consiste siempre en retener lo significativo

y lo esencial, en eliminar lo accesorio y lo inesencial.

Sin embargo, bajo esa forma la definición es demasiado general y abstracta. Para aplicarla con provecho al estudio de las obras de arte, es preciso explicar los principios subjetivos de la selección que antecede a todo proceso creador y los principios de convergencia (o de divergencia) entre la objetividad artística y los sentimientos, juicios, etc., del sujeto que atribuye más importancia a este o aquel aspecto de la realidad. Porque es obvio que los segundos no se deducen directamente de los primeros y que los factores que intervienen en la selección —sinceridad, intensidad, agudeza sensorial, etc.— no pueden proporcionar, en cuanto a la realización objetiva de la obra, ni una garantía, ni mucho menos un criterio. Haríamos mal, no obstante, en separar los dos grupos de principios como si fueran heterogéneos, sin ningún tránsito posible de uno a otro. Entre la concepción subjetiva y la realización objetiva hay un salto, es evidente, pero no un corte irracional y brutal entre dos entidades metafísicamente separadas; la oposición, sin perder su carácter de salto, es más bien un momento determinado dentro del proceso de desarrollo de la subjetividad creadora: el instante en que esa subjetividad llega a la esencia de la realidad social e histórica (o bien el momento en que fracasa en esa representación o en esa selección).

En consecuencia, la manera en que el escrito escoge, en que responde a esa cuestión decisiva planteada a su *praxis,* depende en forma directa —y en cierto sentido ineludible— de los rasgos que constituyen su personalidad. Pero independientemente de la imagen subjetiva que se haya forjado de ella no existe por sí misma, como dato intemporal y definitivo. Las disposiciones, el talento, etc., son innatos, claro está; pero según los intercambios que se etablezcan entre el autor y la vida, según las relaciones mutuas que lo liguen a su medio, a los hombres, etc., esos dones se desarrollan o se atrofian, adquieren forma o se desfiguran. Objetivamente —ya sea que el escritor lo sepa o lo ignore, lo desee o lo tema, poco importa—, esa vida es parte de la vida misma de su presente; pese a lo que él pueda pensar al respecto, es, en esencia, social e histórica.

De allí —independientemente de lo que sepa el autor y de lo que pueda desear— que esa vida no sea únicamente ser, sino devenir y tránsito, perpetua lucha entre pasado, presente y porvenir, es decir, una realidad efectiva que no podríamos conocer ni vivir en su unidad y en su plenitud sin vivir y conocer al mismo tiempo (en cada momento de un devenir que toma necesariamente la forma de un ser) su origen y su destino. Ni el carácter social ni histórico, que afectan los momentos de esta vida, así como sus conexiones dinámicas, pueden reducirse a

simples aspectos subjetivos que el autor puede acoger o rechazar —según la visión del mundo que adopte— sin privarlos enseguida del ser y del devenir que les pertenecen desde el momento en que son realidades de hecho o correlaciones vitales, concretamente ordenadas, de la propia experiencia creadora. Las categorías ligadas en forma indisoluble a todos los momentos de la vida, en su ser y en su devenir, es decir, las formas y estructuras objetivas de los objetos en torno a los cuales se desarrolla el trabajo creador del artista, están condenadas a deteriorarse y a perecer cuando se les niega el florecimiento en un plano subjetivo.

Bajo esta forma, relativamente abstracta y filosófica, será restringido el número de lectores que rechace semejante punto de vista. Pero la esencia objetiva de un ser —o de un devenir— social e histórico no lo obliga a ser, en forma general, social e histórico; esa esencia implica que se presente a cada instante como el momento concreto de una evolución histórica concreta, como un presente social e histórico que constituye el lazo entre un pasado y un porvenir concretamente histórico y, por eso mismo, social. La consecuencia de la objetividad ineludible y permanente de la situación es que todo lo que concierne a la vida del escritor, todas sus experiencias de hombre y artista deben presentar, aun bajo el aspecto subjetivo, intelectual y afectivo que no podrían

perder de ningún modo, un carácter concretamente social e histórico; y todo lo que el escritor hace suyo, como hombre y como artista, es inseparable de ese *hic* y ese *nunc* social e histórico, de ese *unde et quo* social e histórico. Por tanto, ninguna obra de arte podría reflejar lo real en forma adecuada sin una movilidad concreta, concretamente orientada en cierta dirección. Según las épocas y las personalidades, esa exigencia se traduce en una inmensa variedad de estilos. Pero del propio enfoque del artista, que escoge y elimina según el *unde* y el *quo* concretos de su vida (tal como la vive), surge siempre la íntima relación entre el sujeto creador y la objetividad, ese salto dialéctico que lo hace pasar, justamente, de las profundidades más auténticas de su esencia subjetiva interna a la esencia objetiva (bajo uno de sus aspectos esenciales) de la realidad social e histórica.

Allí se desempeña, en materia de arte, el papel decisivo de la perspectiva. Para captar su significación de modo más exacto, es preciso percibir la diferencia entre realidad efectiva, en su objetividad, y aquello que sólo es su reflejo estético. Sabemos bien que, en la realidad efectiva, el presente se establece a partir del pasado y el porvenir se constituye a partir del presente. Al mencionar una perspectiva evolutiva, nos referimos —en un plano objetivo— a las principales orientaciones, a las tendencias básicas que el desarrollo de la historia hace

aparecer en forma más o menos clara y —en un plano subjetivo— a nuestra propia aptitud (que rebasa, por supuesto, el dominio del arte) para percibir adecuadamente esas orientaciones presentes y activas. Pero para que la literatura nos dé de esa realidad efectiva una adecuada presentación, dotada de unidad formal, es preciso, en el orden de la creación, invertir el orden natural de los términos: en la realidad efectiva el *quo* procede del *unde;* es necesario, por el contrario, que el escritor parta del *quo* para definir lo que legítimamente puede captar del *unde* (contenido, modalidades, selección, proporción, etc.). Es lógico que la obra terminada sea en sí misma la imagen del proceso real y de sus consecuencias causales, pero si el escritor no realiza la inversión que acabamos de indicar, esa imagen no será más que simple crónica desprovista de toda selección. Porque la perspectiva, el *quo,* el *terminus ad quem* determinan, hasta en sus más mínimos detalles, la importancia concreta (o, al contrario, la insignificancia) de los elementos utilizados para representar situaciones y personajes cuya función es decisiva.

Profundizando el análisis, se descubre que la función creadora de la perspectiva rebasa el esquema que de ella hemos hecho y plantea problemas más importantes en torno a la creación. No basta con afirmar una correlación general —por rigurosa que ésta fuese— entre la

perspectiva y todo lo referente a la formulación de una obra de arte. Ya nos lo sugerían nuestras reflexiones sobre el carácter necesariamente social e histórico de toda perspectiva. Ésta, al ser más o menos concreta, ejerce una influencia más o menos considerable sobre el modo en que la obra literaria se impone al lector y sobre el carácter durable de su influencia. Lo esencial en esto es la relación —no directa, sino deliberadamente mediata de manera múltiple y compleja— que existe entre los rasgos individuales de un personaje cualquiera y aquellos que presentan un carácter singular y, por otra parte, entre la forma y el grado en que la perspectiva puede concretizarse dentro de la obra tomada en su totalidad y la forma y grado en que en efecto lo está. Hasta ahora, los historiadores de la estética no han aclarado esa correlación; más aún, nunca se han planteado ese problema. Por eso, lo único que podemos hacer es evocar rápidamente algunos casos extremos, a título de simple ensayo, sin perder de vista nuestro propósito: determinar qué tipo de perspectiva (más o menos concreta) es favorable o adversa, en nuestros días, al desarrollo del realismo crítico.

Expondremos los puntos que, en cierta medida, nos parecen sólidamente definidos. Creemos, en primer término, que una perspectiva abstracta, que abarque un período entero de la historia mundial reteniendo sólo los rasgos más

generales, requiere, en las obras en que predomina la sátira, la descripción de situaciones y de personajes típicos (Swift, Saltykov-Chtchedrin); y también que las situaciones típicas, de carácter concreto, pueden expresarse con más vigor en esas obras que los personajes individualizados y elevados, al mismo tiempo, a la categoría de tipos. En segundo lugar —adoptando el extremo opuesto— una perspectiva orientada exclusivamente, o de modo dominante, hacia los acontecimientos cotidianos exige, por lo general, que se resalten al modo naturalista los rasgos típicos individuales o (en el mejor de los casos) superficialmente típicos. La dialéctica de la evolución histórica sigue vías muy cambiantes y, respecto de los rasgos humanos que surgen de modo directo a la luz de la vida cotidiana, rutas muy complejas, y por lo mismo imprevisibles. Sólo una visión "profética" del conjunto de una etapa —visión que se obtiene después de recorrida la etapa—puede señalar la unidad histórica entre dos momentos sucesivos que, a primera vista, parecen brutalmente contradictorios. Sin embargo, si identificáramos la captación "profética" de lo esencial que aporta cada etapa de la evolución con la capacidad del escritor para hacer previsiones correctas en política, dejaríamos de captar aquello que más significado tiene para la literatura en la esencia específica de la perspectiva. Si esa facultad del escritor fuera, en efecto, el

elemento decisivo, no encontraríamos ninguna creación auténtica de tipos en toda la literatura del siglo XIX, ya que sería justamente en los maestros más famosos de esta literatura —un Balzac, un Stendhal, un Dickens y un Tolstoi— donde descubriríamos los juicios más erróneos. Sin embargo no es por simple azar, ni a la luz de intuiciones irracionales, que crearon, como escritores, tipos perdurables.

En la interacción llena de vida que existe entre la perspectiva y el tipo, el principio que domina la creación artística es el siguiente: si hay talento, el escritor realista es siempre capaz, al considerar la evolución social e histórica, de captar y representar conforme a la realidad efectiva tendencias y direcciones reales; cuando llega a la verdad no es jamás en el dominio de los hechos sociales y políticos, sino allí donde lo esencial es la fijación y alteración de modos de conducta humanos, su valorización, la mutación de tipos ya existentes, la aparición de nuevos, etc. Algunos hechos de actualidad provocan cierto cambio entre los hombres, no sólo en el carácter de los individuos, sino en el hecho de que ciertos problemas se vuelven centrales y otros periféricos, de que ciertas cualidades y su desarrollo fatal adquieren un brillo trágico, mientras que otras —quizá más trágicas en un pasado más o menos cercano— toman, en adelante, un valor cómico. Desplazamientos de esa naturaleza se producen sin cesar

en el nivel de la realidad social e histórica, pero sólo los grandes escritores realistas pueden captar objetivamente su esencia para traducirla en forma asombrosa.

Se da el caso de que, al acceder al conocimiento perfectamente correcto de una realidad humana —y, por lo mismo, implícitamente social— alguno de ellos resulte incapaz de hacer alguna previsión válida respecto a la evolución política y social. No se puede negar que semejante ciencia está íntimamente ligada a la presencia de una perspectiva. Porque, para crear tipos perdurables, es preciso que el escritor refleje lo central y lo periférico, lo trágico o lo cómico, etc., de un carácter humano, de modo que la imagen ofrecida sea confirmada por el propio desarrollo de la historia. (Por eso, a diferencia de Ibsen, Balzac y Tolstoi han envejecido poco.) Vemos que esa perspectiva que tan necesaria nos parece no se confunde con la previsión de los acontecimientos históricos; que, en tal aspecto, puede permanecer indefinida sin perder por ello, como principio artístico de selección, ese carácter de determinación concreta sin el cual no existiría. Por eso una perspectiva orientada hacia lo cotidiano rara vez es, literariamente, fecunda, pues sólo es concreta y precisa cuando dichos caracteres tienen menor importancia desde el punto de vista de la creación literaria; en cambio, a la cuestión aquí decisiva, no proporciona, en el plano esté-

tico, ninguna respuesta clara. Sin embargo, si el escritor puede crear tipos perdurables gracias a semejante perspectiva, no es por el interés que despiertan en él los acontecimientos diarios, sino por el hecho de que aun fuera de esta orientación —y porque, como artista, se sitúa en un nivel que la supera— se refiere personalmente al género de perspectiva que definimos.

Estas observaciones concretas sobre la perspectiva permiten señalar, respecto del problema que nos incumbe, algunas conclusiones importantes. Vemos, en particular, que el poder de crear tipos perdurables —condición sin la cual ninguna obra literaria podría ejercer su influencia a largo plazo— está íntimamente ligado a la presencia de una imagen del mundo concreta y dinámica, es decir, que le dé su lugar a la sociedad y a la historia. Cualquier esfuerzo para reemplazar ese dinamismo histórico por alguna forma estática tiende a desvitalizar la obra literaria, a debilitar el valor típico de los personajes que hace actuar. Desde el período naturalista, el número de personajes verdaderamente vivos ha ido disminuyendo, y un escritor tan importante como Zolá nos dejó una cantidad enorme de novelas en las que no creó un solo tipo perdurable. Esta carencia es más evidente en la literatura de vanguardia. Las razones inmediatas son muy diferentes, según la variedad de tendencias y personas. Pero, para lo que nos proponemos, poca importancia tiene

incriminar la manera en que los escritores esfuman la silueta de sus personajes hasta reducirlo a sombras, o el arte con que resaltan sus contornos, o bien los limitan a un solo plano, o los transforman en fantasmas, en rostros de sueño desprovisto de toda razón. Muchos teóricos se negarán a admitir que ése sea un defecto de la creación literaria, ya porque deshumanicen la propia noción de tipo —hasta el grado de aplicarla a los héroes de Beckett—, o porque rechacen la idea de lo típico como término en desuso, como una herencia del siglo XIX a la que es preciso renunciar.

No resultará inútil citar a ciertos escritores que no se sitúan, como nosotros, en el plano de la filosofía y de la crítica cultural, sino que se refieren, ni más ni menos, a los intereses de la *praxis* literaria viva. Hace tiempo, en otro contexto, citaba el juicio de Sinclair Lewis sobre Dos Passos. Felicita a este último por haber adoptado una forma de composición "natural" (es decir, de vanguardia) que abandona las viejas fórmulas de la narración; pero, cuando toca el punto de los personajes humanos, Sinclair Lewis se siente obligado a admitir que

> Dos Passos nunca creó personajes perdurables como Pickwick, Micawber, Olivier, Nancy, David y su tía, Nicolas, Smike y otros cuarenta por lo menos, y jamás logrará crearlos.

De mayor actualidad y, por más de un concepto, más interesante, es la confesión que se

le escapa a Albert Camus en su prólogo a las *Obras completas* de Roger Martin Du Gard. Éste, según Camus

> logra el retrato en espesor, cuyo secreto parece haberse perdido en nuestros días. Esa tercera dimensión que amplifica su obra lo torna algo insólito en la literatura contemporánea. Nuestra producción podría relacionarse, cuando tiene algún valor, con Dostoievski más bien que con Tolstoi. Sombras apasionadas o inspiradas trazan en ella el comentario gesticulador de una reflexión sobre el destino.

Y Camus ingeniosamente compara a las jóvenes de *Los endemoniados* con la Natacha de *La guerra y la paz,* observando entre ellas

> la misma diferencia que entre un personaje cinematográfico y un héroe de teatro; más animación y menos carne.

No podemos insistir aquí acerca de las demás reflexiones, a menudo muy penetrantes, que inspiran a Camus las obras de Dostoievski y de Kafka. Nos limitamos a observar que, aun cuando señala la oposición entre dos maneras de dar forma a los personajes, el autor trata de no ser injusto; recuerda que la aportación de Dostoievski es más rica y original que la de las generaciones siguientes; éstas, al imitarlo, "sólo guardaron de él una herencia de sombras".

Esta generosa confesión es tanto más valiosa en cuanto que las obras de Camus —no por su técnica, sino por la esencia de toda su concepción literaria— pertenecen en su totalidad a esa "herencia de sombras". Por sugestiva que sea, como figura alegórica de la "condición humana", su descripción de *La peste* y sobre todo la atmósfera que envuelve a ese grupo de hombres obligados a compartir la misma existencia; por muy interesados y estimulados que nos sintamos ante los problemas morales que surgen sin cesar en aquel medio estático sometido, sin embargo, a cambios perpetuos, los personajes que expresan esos problemas son como su autor los concibió: simples sombras que comentan sus destinos en un mundo más o menos apasionado, más o menos resignado. Lo que los reduce al estado de sombras no es la sobriedad de estilo, a la que se apega Camus con mucha sabiduría y continuidad del principio al final de la novela, es, también en este caso, la falta de perspectiva. La vida de los personajes no viene de ningún lado, no va hacia lado alguno, carece de movimiento y no da lugar a ninguna evolución humana. La manera en que el escritor plantea el problema es, en sí, muy característica: la peste no es un accidente lamentable, un episodio terrible, una etapa de la continuidad de la vida humana. No es consecuencia de ningún pasado, no prepara ningún porvenir; es, sencillamente, la horrible realidad de la existen-

cia, realidad que se instala aquí o allá, que sólo en apariencia desaparece. Lo que confiere valor al asombro de Camus ante el carácter concreto de los tipos creados por Roger Martin Du Gard y a las reflexiones tan interesantes de su *Prólogo,* es que contienen, en forma implícita pero significativa, una profunda autocrítica que implica su literatura y los problemas artísticos inherentes a las bases de esta creación.

Esas digresiones —aparentes— nos han aproximado bastante a nuestro objeto y ahora captamos mejor el papel concreto de la perspectiva en literatura. Pero hay que dar un paso más, decisivo esta vez, y preguntarse si, desde hace cien años, es posible que un escritor tome una posición definida respecto al propósito de la vida sin comprometerse, al mismo tiempo, en relación al socialismo.

El problema ya se planteaba claramente para los escritores de la rebelión humanista y para sus contemporáneos. Como se sabe, en una declaración Zolá confesaba que, cuando se le presentaba un nuevo problema, siempre se encaraba con el socialismo. Si consideramos la evolución de G. Hauptmann, advertimos que la importancia de algunas de sus obras de juventud se debe a que dicho problema surge una y otra vez en el horizonte, planteándose en forma más o menos confusa. En cuanto esa imagen lejana e imprecisa se convirtió para él en un espejismo pronto a desaparecer, el escri-

tor conoció, en su trabajo creador, esa crisis profunda que debía entristecer y decepcionar a sus admiradores más fervientes. Indudablemente, resulta inútil multiplicar los ejemplos. Todos saben lo que significó el socialismo en la evolución de Anatole France, Romain Rolland, Bernard Shaw. Tampoco es necesario insistir en la novela en varios tomos de Roger Martin Du Gard, en la que toda la crítica de la familia burguesa —y, a través de ella, de la sociedad burguesa— se orienta, tanto en lo espiritual como en el orden de la creación literaria, hacia el encuentro de Jacques Thibault con el socialismo.

Se podría creer, a primera vista, que volvemos al simplismo de la oposición rechazada tantas veces hasta este momento: por una parte, el realismo socialista, con su perspectiva socialista y, frente a él, la decadencia burguesa, privada de toda perspectiva.

No es éste nuestro pensamiento. En el propio interior de la literatura burguesa se produce, en efecto, esa separación de vías cuyas presuposiciones tratamos de definir, tanto a la altura de las visiones del mundo como en un nivel artístico. No es nuestra intención oponer aquí el realismo socialista a la decadencia burguesa, sino, sencillamente, el realismo burgués, el realismo crítico a la vanguardia decadente. Del mismo modo, para que un escritor halle el medio de sustraerse a la crisis social e ideo-

lógica de la actual sociedad burguesa —crisis cuyo reflejo se percibe actualmente en el centro de toda literatura—, no es necesario que él mismo se sitúe en el terreno del socialismo ni que se vuelva socialista; basta con que el socialismo no sea eliminado, desde un principio, de sus intereses de hombre y de artista, que no tropiece, en él, con una negación previa. Si no —y ése es nuestro propósito esencial— ese escritor renunciaría a toda visión orientada hacia el porvenir, no podría ver el presente como es, sería incapaz de crear obras animadas por un movimiento cualquiera, obras iluminadas, en el terreno del arte, por una perspectiva fecunda.

Hace un siglo que esta cuestión ideológica constituye el meollo de todos los problemas planteados a la literatura burguesa. Como veremos, es cada día más candente y, a medida que pasa el tiempo, no deja de presentar nuevos aspectos cualitativos y estructurales. Echemos una ojeada sobre la forma en que se presentó por primera vez en la historia. Hace más o menos un siglo, en su prólogo a la edición francesa de *Lucrecia,* Enrique Heine confesaba la atracción irresistible que ejercía el comunismo sobre él aunque lo atemorizara y le pareciera contrario a sus intereses y a sus gustos. La razón de ese atractivo era, en primer término, de orden lógico, y tenía que ver con el sentido de la justicia, tan fuerte en Heine; le parecía que una sociedad injusta estaba condenada a perecer, a

la desaparición, aun cuando fuese cierto —como él creía— que el *Buch der Lieder* no sirviese, en la sociedad futura, más que para envolver el café comprado por alguna vieja, víctima eventual de la sociedad burguesa. Pero para él había otro motivo más decisivo y más infernal: los comunistas eran los únicos enemigos consecuentes de sus propios enemigos, reaccionarios patrioteros de Alemania, contra los cuales no había dejado nunca de luchar. Heine no se hizo socialista jamás; pero la actitud que adoptó frente al socialismo le permitió considerar, de modo imparcial, los problemas planteados por la sociedad burguesa de su época; se decidió a preguntarse con valentía cuál era el camino que llevaba del pasado al futuro, sin temor a discernir el término final.

Este ejemplo basta para ver cómo, a medida que avanzaba la historia, el problema de la perspectiva iba transformándose, en calidad y en estructura, en el pensamiento y en la experiencia de los escritores burgueses. Para los realistas anteriores al 89, no se planteaba la cuestión en ninguna forma. No tenían otra perspectiva que el aniquilamiento de la sociedad feudal y del absolutismo. ¿Qué sería de la sociedad burguesa, levantada un día sobre las ruinas del Antiguo Régimen, qué clase de problemas tendría que resolver? Todo esto, en su perspectiva de artistas y de escritores, era secundario, absolutamente indiferente. Después

del 89, la situación cambia por completo. Es asombroso ver cómo en Goethe, en Balzac, en Stendhal y en Tolstoi la perspectiva está más o menos empapada de elementos utópicos. De allí, la sorprendente ambigüedad con que se sitúan frente a la sociedad burguesa. Por una parte, se aferran a una perspectiva burguesa de progreso (en Tolstoi, con un predominio campesino y plebeyo), lo que significa que aun en los problemas fundamentales no se eleven por encima de la sociedad burguesa. Pero, al mismo tiempo, experimentan la profunda necesidad de fundar la afirmación de su existencia social en elementos ajenos a la sociedad de su tiempo, elementos que, por tanto, se ven obligados a concebir como los de una sociedad futura. Una perspectiva utópica, así entendida, tiene la función de captar el presente en su realidad más auténtica, describiéndola sin comprometerse, sin que ese modo de llevar las cosas a un extremo sin precaución alguna los condene a la desesperación.

En una etapa posterior del realismo crítico —cuyo ejemplo típico podría ser Flaubert— vemos que los escritores recurren al desafío ascético y renuncian a toda esperanza utópica respecto de la sociedad burguesa. Cuando dan su lugar a la utopía, lo hacen por medio de una fuga, en el tiempo y en el espacio, hacia lo exótico. Gracias a una autocrítica que se ejerce en dos planos —ironía respecto de su

gusto, inveterado, por el exotismo romántico y rechazo de un mundo burgués vacío de todo contenido cuando se le compara con los sueños del romanticismo, irrealizables *a priori*—, Flaubert logra encarar la realidad sin esperanza, sin ilusión, pero sin temores. En su obra, que dentro del realismo burgués representa un curioso caso límite, la imagen del presente no debe desintegrarse ni enajenarse, pero puede conservar, en forma atenuada, la antigua riqueza de la realidad; y Flaubert nos describe, con perfecta fidelidad a lo verdadero, un mundo en que se disciernen algunas de las contradicciones que más adelante serán expuestas con toda claridad. Después de Flaubert, se plantearán a los escritores problemas cualitativamente nuevos. Para explicarlos mejor, juzgamos útil considerar, en forma rápida, la tendencia rigurosamente opuesta.

Más o menos cuando Heine hacía la confesión a que nos referimos —unos diez años después— otro gran escritor, Dostoievski, tomaba posición de los mismos problemas. En su importante narración "Del fondo del subterráneo" fue uno de los primeros en describir, en tono decadente, la soledad humana. Lo que hace que esté conectado con lo que después se convertiría en la vanguardia, es un procedimiento bastante significativo: el recurso a temas ideales de carácter general. Pero el individualismo es en él un intercambio mu-

tuo, con valor social, entre hombres concretos. Y nos presenta la imagen de un callejón sin salida desolador, sin rastros de idealización. Por eso, mientras la vanguardia recurre siempre a una dosis más o menos fuerte de mistificación, en este caso las bases y la consecuencias sociales de esa posición no se disimulan de modo alguno. Lo que hace sufrir al héroe de Dostoievski es la inhumanidad propia del capitalismo naciente y, más directamente, la que distingue todas las relaciones interhumanas. Obligado a vivir en un mundo contra el que se rebela con todas las fibras de su ser, no por eso deja de rechazar apasionadamente la perspectiva de una solución socialista (palacio de cristal, hormiguero, etc.). La protesta contra un capitalismo inhumano se convierte en una crítica del socialismo y de la democracia fundada en sofismas asimiladores y en un capitalismo de tipo romántico. El miedo al socialismo hace del hombre, situado dentro del régimen capitalista, un ser de perdición; en Dostoievski, en razón de sus ataduras confesionales y místicas con el paneslavismo, esa tendencia permanece oculta, al menos en parte, y en una amplia medida sólo en apariencia.

Claro está, la evolución que anuncia Dostoievski no podía permanecer en ese nivel inicial. Substituyendo la crítica de la inhumanidad por la de la incultura capitalista, Nietzsche

sistematiza en visión del mundo la actitud práctica del personaje de Dostoievski. No corresponde señalar aquí cómo esa identificación entre el capitalismo y el socialismo, ese temor a la "nivelación desde abajo", a la "era de la técnica", ese rechazo del progreso y de la democracia iban a desarrollarse progresivamente para desembocar en la demagogia social del hitlerismo; además, describo ese proceso en detalle en *Asalto a la razón*. En esa obra señalé que, después de la caída de Hitler, la misma tendencia se prolonga bajo otras formas. La aversión por el socialismo se convierte en una verdadera ideología de cruzada y, al proclamar como consigna la defensa de la democracia, va creciendo más y más el temor a una "nivelación desde abajo" que amenazaría el reino de las supuestas "élites". Todo esto, en la atmósfera de la era atómica, con el sentimiento de que el mundo corre a su perdición y un pánico interior, cada vez más fuerte, que lleva a menudo a aceptar, más aún, a atizar la 'guerra fría'.

Era preciso indicar estas últimas consecuencias para adquirir conciencia de lo que significa, en el terreno del pensamiento, el fenómeno que aquí estudiamos; no pretendemos, claro está, que los escritores más notables de la decadencia estén relacionados con la política hitleriana o con la 'guerra fría'. Nadie ignora que Joyce o Kafka escribieron sus obras —tan

significativas— antes de los acontecimientos que acabamos de recordar; que Musil, personalmente, era antifascista. Pero, si lo que tratamos de hacer no es imputarles una toma de posición directamente política, conviene señalar su responsabilidad en la medida en que sus visiones del mundo sirvieron de cuadro general a toda una literatura, a modo de reflejo de la realidad objetiva y, en particular, de esa realidad actual en que la forma de pensar sobre el mundo y de juzgarlo de esos escritores ocupa un lugar tan importante. Que éste o aquel autor saque, en uno u otro sentido, conclusiones prácticas de carácter político, poco importa. Sólo se trata de saber si en la imagen del mundo que nos pintan, que es el reflejo de la realidad, objetiva, el caos, el sentimiento de la perdición, la desesperación, la angustia, son realidad los factores esenciales que determinan en forma subjetiva las conductas correspondientes, es decir, los aspectos intelectuales y emotivos de la interioridad humana, cuya sola predominancia permite ejercer todo su efecto a las propagandas del fascismo y de la 'guerra fría'.

Así concebida en sus rasgos más generales —con cierta imprecisión, por supuesto—, esa imagen del mundo está íntimamente ligada a una actitud de principio: el rechazo opuesto, desde el primer momento, a la perspectiva socialista. No hablaremos de discusiones aca-

démicas sobre la propiedad de las teorías socialistas o sobre su carácter erróneo, de los argumentos invocados para negarlas, etc. Discusiones de esa índole no tienen a veces ninguna relación real con la forma en que el escritor capta y traduce la realidad, tal como se le presenta. Partiremos siempre de la vida. Para un Heine, postrado en su lecho miserable, como para el héroe del *Subterráneo* de Dostoievski, lo importante sería, finalmente, orientarse en la inextricable vegetación de su propia existencia. La observación vale todavía más para los escritores contemporáneos y sus personajes. En lo más inmediato que les ofrece la vida, en la imagen que de ello se forman, es justamente donde los vemos vivir como individuos aislados, abandonados, parapetados en sí mismos, bajo la presión doble de una "nivelación" que confiere un carácter abstracto a todos sus problemas vitales y de una tecnificación universal y uniformizante. Creyeron, en un principio, que sólo la cultura se encontraba en peligro, tanto la del individuo como la de la sociedad; después, se sintieron amenazados en las bases de su existencia espiritual, moral y física, por las potencias "infernales" nacidas de esa sociedad; y por fin, en la era llamada atómica, vieron surgir la perspectiva de un aniquilamiento prometido a la humanidad entera.

Ante esa imagen del mundo, ya fuera que el escritor reconociese sus bases sociales e históricas o prefiriese ocultárselas, tenía que adoptar partido. A primera vista, parece que la mayoría de sus respuestas sólo expresan su propia personalidad, su actitud individual. Así sucede en un plano inmediato y, en ese sentido —pero sólo en ese sentido—, cada una de sus conductas oculta una realidad irreductible: la imposibilidad, para cualquiera, de saltar fuera de su sombra. Pero, aun cuando se funde en el individualismo más abstracto y más exclusivo, el objeto de la literatura es, sin embargo, establecer una relación entre el individuo y el mundo e implica —independientemente, en ambos casos, de la opinión subjetiva que pudiera sustentar el interesado—, por una parte, una relación, la suya por lo menos, con el mundo exterior, con la sociedad presente y, por otra parte, cierta universalización ineludible tanto del sujeto como del objeto; quiéralo o no el escritor, lo que dice incumbe al destino de la humanidad entera. Aunque el autor lo exprese en forma abstracta o individualista en sus libros, la orientación de sus personajes hacia un porvenir se apoya, objetivamente, en la orientación social de la humanidad. Y ya que en el período del imperialismo, de las guerras mundiales, de las reacciones y revoluciones, toda respuesta, en el orden de la perspectiva, implica tomar posición frente al so-

cialismo, tenemos derecho a descubrir, en última instancia, detrás del cinismo y del nihilismo más abstractos, detrás de la desesperación y de la angustia más mistificadas, la negación del socialismo. Al considerar casos concretos, lo que —bajo esta forma general— da la impresión de una paradoja se aclara entonces asombrosamente. Hicimos repetidas alusiones a la "estática de Benn, a su "doble vida". En un artículo titulado "¿Pueden cambiar el mundo los poetas?" adopta, acerca del problema, una posición sin mistificación alguna, en el espíritu vanguardista más chato, en el más romo espíritu filisteo:

> No —dice—, pienso que no hay tarea más radical, más revolucionaria, tarea que exija en mayor grado el duro esfuerzo de un hombre valiente, que la de enseñar esto a la humanidad: eres así y nunca serás de otra manera; vives como viviste siempre, como siempre vivirás. El que es rico se cuida, se cree en la palabra del poderoso y el que tiene la fuerza crea el derecho. ¡Es la historia, *ecce historia!* ¡Estamos en el presente, cíñelo cuerpo a cuerpo, come y muere!

Esa mezcla de un contenido trivial por lo pequeño burgués, vulgarizado hace tiempo por una literatura barata, y una forma "profética", que lleva a la búsqueda de la paradoja, nos proporciona la clave de otras mistificaciones en las cuales la parte de la mistificación es mayor; muestra, sobre todo, el cinismo de un

Benn que se contenta, lo más cómodamente posible, con toda realidad capitalista —así se tratara del hitlerismo—, y que se atribuye el derecho o, mejor dicho, el deber moral de asumir los deshonores más abominables. Si por principio es imposible transformar el mundo social, desde el momento en que somos lo bastante clarividentes como para percatarnos de esa verdad, ¿qué hacer —dentro de los límites de una posición que las autoridades puedan tolerar— sino aullar como lobos? Es fácil comprender que esos principios también explican su "estática" literaria.

Lo que ayuda, en muchos casos, a explicar esas correlaciones, es la circunstancia de que el tono de la expresión esté saturado de mística. Alfred Andersch explica así el nacimiento del arte abstracto, en forma nada injustificada por cierto, una "reacción instintiva y conciente del arte contra la degeneración de la idea, convertida en ideología". Éste es el valor que Andersch atribuye a esa forma de arte: "Como no se ha eliminado el peligro de una recaída en el sistema social totalitario, el arte abstracto no ha perdido nada de actualidad". Pero, ¿cuál es entonces el pensamiento del autor cuando sitúa, en medio de su exégesis, el pasaje de la idea a la ideología? Piensa, ante todo, en la necesidad de una reacción contra la visión socialista del mundo. Desde hace mucho tiempo la burguesía ha perdido todo espíritu revolu-

cionario, pero hoy el socialismo la obliga a recordar sus bases y las consecuencias sociales de las "ideas". Donde predominaba una cultura espiritual de la "interioridad bajo la protección de la fuerza", las ideas no parecían presentar ya ningua consecuencia práctica en cuanto a la vida colectiva y en el orden de la política; más aún, comúnmente se admitía que no podían ni debían presentar ninguna. No hay duda que genios como Heine y Dostoievski comprendieron que el socialismo inauguraba una nueva época respecto a la relación entre la idea y lo real. También se puede decir que se trataba, en un nivel más elevado, del retorno a un antiguo estado de hecho ya que, en los siglos XVII y XVIII nadie ponía en duda que las ideas de Hobbes, de Milton, de Diderot y de Rousseau, tuvieran —en íntima relación con las ideas sociales de la época— una acción efectiva sobre las decisiones de los hombres. Pero, con el período de transición en que triunfó la consigna de la "seguridad" y la burguesía quiso gozar su triunfo ante un proletariado provisoriamente debilitado, moral como ideológicamente, se debía llegar a esa situación, también provisoria, que Andersch querría transformar en ideal intemporal.

Desde un punto de vista social, si se consideran las cosas a partir de la vida, esa "degeneración" de las ideas en ideologías tiene un doble significado: en primer término, indica

que toda idea está relacionada con la clase cuya función consiste en expresarla —en su ser, su devenir y su tendencia—; luego, que la lucha de ideas no encuentra su salida decisiva más que en la lucha de clases, en la revolución social, en la transformación revolucionaria de la realidad existente. Hasta la Primera Guerra Mundial pasó inadvertido para la mayoría de los intelectuales ese nuevo estado de hecho, de carácter universal, esa reconsideración del lazo indisoluble entre idea y *praxis*. Sólo a partir de 1917, cuando un nuevo período revolucionario reveló una situación existente desde hacía mucho tiempo, todos los burgueses se vieron más o menos obligados a tomar posición al respecto. Pero como la ideología burguesa no estaba preparada para oponer al socialismo un sistema de ideas de un valor comparable, recurrió para defenderse a ese tipo de *ideología*, en el sentido peyorativo del término —la del hitlerismo, por ejemplo, o después la de la bomba atómica— cuya cínica metodología fue puesta al descubierto por Burnham. En esa misma perspectiva —aunque en forma más desdeñosa aún— presentan al socialismo como una "ideología".

Para los intelectuales burgueses más evolucionados y dotados de espíritu crítico, para los escritores, por ejemplo, era necesario tomar posición ante la nueva situación mundial, aun cuando no fuera más que emocionalmente y

en el campo de la creación artística. Por mucho que se esforzaron no consiguieron, sin embargo, contruir ningún sistema de ideas que pudiera confrontarse seriamente con el socialismo. Sólo podían optar entre dos reacciones igualmente características: el cinismo puro y simple, como Gottfried Benn, o el pánico elemental de los impotentes, el terror incoercible a la nada; gracias a medios que pertenecen al orden de la mistificación, rechazando por instinto los antiguos y los nuevos métodos de poder, los intelectuales burgueses conjugaron sus fuerzas para defenderse, por principio, contra toda novedad. Por lo tanto, no puede negarse que Andersch tenga razón, en la medida en que el arte abstracto posee, en efecto, cierto contenido, porque representa un reacción contra esas ideas rebajadas, según este autor, a la categoría de ideologías. Sabemos ahora qué significa el proceso que Andersch describe sin comprenderlo, pero también sabemos que el *contenido* de esa fuga del presente es, nada menos, que un mito de la nada; no es posible sustraerse al contenido social de una época sin aniquilar al mismo tiempo —bajo la máscara, bajo el disfraz del mito— todo contenido humano.

En un artículo sobre Beckett, Maurice Nadeau hace un comentario preciso de esas fórmulas. Para él

> la obra de Samuel Beckett describe una trayectoria en la que, después de atravesar rápidamente las

> regiones comunes de la literatura, se hunde cada vez más en las zonas de lo opaco, de la indiferencia, de lo que es imposible expresar. En los límites en que se desmorona el lenguaje, en la vida y la muerte integran un mismo fenómeno impreciso, en que el ser y la conciencia se deslizan hacia la nada, la trayectoria se pierde en la antecámara del silencio, es decir, de la realidad pura.

Es verdad que habla de una protesta, pero "la protesta no está en labios de nadie, prescinde de motivos y de propósito". Por eso, al definir el contenido de la obra de Beckett, Nadeau escribe: "Sumergidos en una eternidad de la nada, somos burbujas que revientan unas tras otras en la superficie de un pantano fangoso, con un ruido blando que llamamos existencia". Resumiendo todo lo esencial de esa literatura:

> Con Samuel Beckett, la negación triunfante se instala dentro de la obra y la disuelve en una neblina de insignificancia a medida que va creándose, de modo que, al final, no sólo es verdad que el autor no ha querido decir nada sino que, efectivamente, nada nos dice. El sonido de su voz en nuestros oídos es nuestra propia voz, por fin hallada.

Así llegamos al término de esa evolución de la que Andersch había tratado de definir, sin percatarse del todo, el punto de salida.

Por supuesto encontraríamos hoy en día escritores burgueses capaces de discernir la

esencia de ese movimiento con mucha más lucidez que algunos de sus colegas, en quienes es tanto el entusiasmo que consideran la nada como una reconfortante morada espiritual. En la novela titulada *Mr. Smith*, Bromfield trató de descubrir el estilo "Babitt" tal como sería "veine años después". Ese libro, de mediocre valor literario, nos proporciona algunos rasgos bastante significativos para la imagen de una época que pretendemos trazar aquí. Ante todo el autor insiste, con razón, en el hecho de que la situación social de un tipo como aquél ha debido sufrir, en veinte años, un cambio cualitativo: "Todas sus cualidades y problemas fueron reprimidos por la enfermedad y la aberración sin que la víctima lo advirtiera... Babitt era una especie de bárbaro, pero era sano". (En este punto, tendríamos que hacer algunas reservas; Sinclair Lewis señaló, con mucha finura, un elemento mórbido que se mantenía aún escondido en la época en que escribía su libro.) En lo sucesivo, dice Bromfield, la enfermedad se extiende y afecta, cada vez más, la vida social de Estados Unidos:

> En mi opinión —dice— si nuestra sociedad está enferma, es porque está compuesta por individuos cobardes y extrovertidos que el simple miedo arroja a los clubes, las salas de juego, los burdeles, los centros nocturnos y los bares. Si se entregan al cine, a la radio, a la televisión, al cabaret, es porque los aqueja una angustia instintiva e inextirpable. ¿Angustia de qué?

Toda la novela, al describirnos la decadencia de Smith, es una respuesta a esta pregunta.

En efecto, en Bromfield encontramos algunas indicaciones interesantes que resultan muy instructivas para explicar la correlación entre una conducta humana de esa índole y el arte de vanguardia. Al describir el recuerdo que conserva el héroe de una excursión (borracheras, excesos, etc., como medios de huir del desierto de la vida familiar) nos dice, por ejemplo:

> Cuando rememoro aquel viaje siempre tengo la impresión de una de esas pinturas surrealistas en las que el paisaje está compuesto por una serie de cruces de callejuelas estrechas, con cegadores anuncios de neón que alaban el *Buen humor* o *El salvaje;* un dédalo de brazos y manos que no se relacionan con nada, puros fantasmas que surgen de las callejuelas y de las puertas para desviar al hombre del buen camino. Ésa es, sin duda, la imagen que se presenta cuando uno ha bebido demasiado.

Se pregunta por qué, en medio de la crisis de su existencia burguesa, Smith hace de Proust su autor predilecto. "Es porque Proust, nos dice, es el único que puede quedarse suspendido entre el fastidio y la fascinación". Las razones de su gusto por Proust, a fin de cuentas, no tienen nada de literario:

> La existencia que me revelaba, por decadente que fuera, me pareció tan rica y excitante que,

en cuanto comencé a observarme, mi vida me pareció mecánica, estéril y vacía.

Aquí vemos muy bien qué es, en cierta medida, lo que puede seducir a las masas en la literatura de vanguardia. En efecto, un arte más refinado saca a luz, para ellas, el carácter de pesadilla y de desierto que adquiere la vida diaria de los intelectuales cuando, para vivir la realidad presente, adoptan una visión del mundo desprovista de toda perspectiva. Mientras que el viejo realismo crítico, al elevar a la altura de una significación típica todo lo que tiene alguna importancia —positiva o negativa— en la vida burguesa, lograba descubrir el sentido de esa vida, hacerla inteligible, en este caso la pesada tarea de transfigurar la bajeza y la nada sólo incumbe al interés artístico. Anunciada por el naturalismo, esa evolución no ha dejado de acentuarse; a medida que la literatura se despojaba de todo sentido, la forma se hacía más refinada y los artistas probaban nuevas experiencias.

Bromfield, como veremos, se refiere a una importante consecuencia, en el plano artístico, de la evolución social tal como se reflejaba en la ideología burguesa; el realismo supone la posibilidad —o al menos la esperanza— de una vida que, dentro del mundo burgués, presente una significación mínima; el arte de vanguardia suprime esas perspectivas. A este respecto el Flaubert de *La educación sentimental*

se reveló como un proyecto muy lúcido. La novela propiamente dicha, la novela realista, se acaba en las barricadas la noche en que Frédéric Moreau ve caer a Dussardier al grito de *¡Viva la República!* y vuelve a encontrar, bajo el uniforme de un agente de la policía, a Sénécal, ex partidario del "radicalismo" y antiguo compañero de armas. Se acabó la novela realista. Lo que empieza, para Moreau, es una *búsqueda del tiempo perdido.*

La conclusión de Mr. Smith nos lleva, otra vez, a Sinclair Lewis, no a *Babitt* sino a *Arrowsmith.* En esa novela el autor describe el destino del científico norteamericano de la América capitalista. La única solución que ofrece Lewis a los pocos sabios que no se dejan corromper, ni directa ni indirectamente, es huir a la soledad de los bosques para consagrarse, en libertad y sin molestias, a la ciencia pura. El héroe de Bromfield se aísla para escapar de una sociedad cuyos problemas no puede resolver; en una islita, ocupada por los norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial, llega al final miserable de su vida. La diferencia entre el destino de los dos personajes ilustra esa transformación social que se operó en veinte años y en la que insiste Bromfield. Por su forma, la perspectiva de Sinclair Lewis es completamente falsa, en todo caso nada típica; sin embargo, permite y hasta exige un cuadro verídico de correlaciones sociales preexistentes. En

Bromfield, la "misma" realidad se transforma en símbolo de una quiebra total y necesaria.

Debemos tener presente, al menos en sus rasgos esenciales, ese telón de fondo negativo, si queremos continuar hasta el período contemporáneo la breve noticia histórica que esbozamos en relación a los problemas de perspectiva en los realistas burgueses. En el período intermedio, escritores de primer orden trataron de reflexionar sobre la nueva realidad de que eran testigos. Ibsen afirmaba que su función consistía en interrogar, no en responder. Con Chejov el problema se hace muy concreto; según él, el requisito es que la pregunta formulada por el autor sea razonable; tanto en él como en Tolstoi la respuesta es, a menudo, irrazonable, pero la obra, construida a partir de la pregunta más bien que de la respuesta, no se estropea ni resulta sustancialmente afectada. Lo que dijimos al referirnos a la *praxis* de Sinclair Lewis, ilustra esta situación. Señalamos que la respuesta de *Arrowsmith* era falsa; la perspectiva de *Babitt,* donde se supone que los hijos darán una respuesta correcta a las preguntas que los padres no supieron responder, es de una loca ingenuidad. Sin embargo —y esto justifica el punto de vista de Ibsen y de Chejov— es posible negar la perspectiva de ambas novelas sin criticar la descripción de la realidad que ofrecen.

Aparentemente, concedemos razón a Ibsen y a Chejov; pero, ¿en qué consiste, entonces, el carácter razonable de la pregunta formulada? Generalizando al máximo, la respuesta es sencilla. Una pregunta razonable es aquella que proporciona la clave necesaria para captar, de inmediato, los problemas del presente; la que facilita al autor los medios y el valor para llegar al final en el descubrimiento de esos problemas, en su estructura verdadera y concreta, sin ninguna deformación, desarrollando en toda su riqueza las virtualidades que contienen, sus determinaciones y ramificaciones, las modalidades típicas y atípicas bajo las cuales pueden presentarse. Subjetivamente, el criterio que da esa clave es cierta aptitud para vencer la angustia de la realidad y considerarla, no como caos sino como ser que obedece a leyes y cuya evolución tiene un sentido, reconociendo en esas leyes y en ese sentido la función del hombre.

Al evocar aquí la "pregunta razonable" de Chejov, coincidimos con nuestras observaciones anteriores: rechazar desde un principio el socialismo es prohibirse toda descripción realista de las mismas cosas. Porque la imagen del caos y del miedo supone, como tuvimos la oportunidad de recordarlo, la previa desaparición de todas las categorías sociales concretas en el mundo que rodea al hombre, en la actitud de éste frente a la realidad efectiva. Y

aquí vemos, con toda claridad, lo que nos sugerían las múltiples declaraciones de los teóricos de vanguardia y los diversos aspectos de su obra: el reflejo de la realidad objetiva se subjetiviza, tendiendo a perder todo carácter histórico social. Traducida directamente en el orden artístico, esa subjetivizacion sólo puede llegar al caos y a la angustia. Pero, por su contenido específico, por el modo específico de su tonalidad afectiva, esas consecuencias dependen de una visión del mundo inseparable de la situación concreta que los intelectuales conocen dentro de una sociedad que atraviesa cierta fase de su desarrollo imperialista; si los intelectuales niegan, con pasión o cinismo, toda perspectiva socialista, tampoco pueden, sin embargo, oponer a ella una perspectiva burguesa, pues rechazan con igual vigor —por lo menos para la creación literaria— todo esfuerzo apologético de los ideólogos burgueses y hasta la posibilidad de una nueva perspectiva, correspondiente a una fase ulterior de la evolución capitalista. Un adversario del socialismo tan apasionado como el renegado Koestler debe admitir que, una vez rechazado el comunismo, el trono de Dios está vacío. Uno de los rasgos esenciales que definen la presente fase del capitalismo es, en efecto, la ruptura total entre la ideología oficial del imperialismo contemporáneo (demagogia social de Hitler, revolución de los *managers* a la moda de Burn-

ham, capitalismo democrático, etc.) y la visión del mundo que hoy se expresa en las obras literarias más trascendentes.

De allí deriva, precisamente, la importancia de nuestra propia definición —por "flaca" y abstracta que resulte— del "no rechazo del socialismo" como base necesaria para toda visión del mundo capaz de producir hoy en día una literatura realista, así como toda la importancia de la "pregunta razonable" como Chejov la entiende, que le da un aspecto concreto a esa actitud negativa. Para aplicar correctamente ese criterio, es preciso recordar que sólo se trata, desde el punto de vista histórico, de una tendencia que emerge en forma concreta a través de una evolución social, y no de un corte brutal entre dos entidades metafísicas. Así planteado, ese criterio no cesa de adquirir valor e importancia. Pero, según las diversas culturas, la evolución se efectúa a ritmos extraordinariamente desiguales. En ciertos países, por ejemplo, los residuos del feudalismo siguen ejerciendo, en dominios completos de la vida, una influencia tan opresora que los escritores sólo pueden combatir bajo el signo de una perspectiva, en un nivel que es el del acceso al régimen burgués. Bastará recordar un drama realista tan significativo como *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, tan similar por su espíritu y estilo a los dramas de Ostrowski, pero cuya poesía espontánea se

enraiza de modo tan orgánico en la sociedad española contemporánea. Claro está, fenómenos de ese género sólo se producen en forma esporádica en la literatura europea contemporánea. Pero su significado es mayor en aquellos pueblos atrasados que hoy luchan por su liberación. Aquí, una vez más, cuidemos de no abusar de las simplificaciones o generalizaciones; así es como países como la India siguen, en su marcha hacia la civilización moderna, una ruta que reserva, al menos en parte, un lugar al socialismo. Resultaría muy verosímil que los caracteres originales de esos cambios sociales se expresaran a través de nuevas formas literarias, irreductibles a esquemas abstractos.

De allí que, en las sociedades donde reina una forma evolucionada del capitalismo, nuestra fórmula tenga vigencia y deba responder, de manera más o menos correcta, a la realidad de las cosas. Ya citamos el caso de Sinclair Lewis. Es innegable que la perspectiva de este escritor no rebasa los cuadros de la burguesía. Está convencido de que la burguesía es capaz de renovación interior. Pero, como esta ilusión constituye el contenido central de la obra (*Eso no puede suceder entre nosotros*) el escritor no se eleva por encima de lo mediocre; cuando aparece como perspectiva —muy abstracta en general— nos situamos en el terreno chejoviano de la "pregunta razonable"; pero comprendida, al fin y al cabo, según el signi-

ficado que le damos; porque las ilusiones de Lewis son tan fuertes que le dan la seguridad suficiente para no presentarse como adversario encarnizado del socialismo, o del comunismo, y para reducir sus críticas a una que otra observación.

El caso de Conrad es más complejo. Deliberadamente hostil al socialismo, su visión del mundo se expresa —en forma puramente caricaturesca— en libros como *El negro del narciso, Ante los ojos de Occidente,* etc. Pero en sus obras maestras asistimos a un desplazamiento notable: el escritor formula preguntas desde un ángulo tal que, independientemente de la confianza inquebrantable que le inspire el capitalismo, no deja advertir en sus relatos cuál es su concepción del problema social. Los conflictos que describe son de orden exclusivamente moral y sólo afectan a los individuos; se trata de saber si éstos van a conservar su personalidad o si aceptan perderla. Generalizando conflictos de esa índole, se podría llegar, claro está, a atribuirles una significación social; pero al hacerlo saldríamos del cuadro fijado por el autor. Así, por un lado, Conrad llega a una plena realización en el dominio de la inmanencia pero, al mismo tiempo, excluye la representación de la vida total en su intensidad, y sus obras, por eso, son más bien cuentos que novelas. Recordemos, por ejemplo, *Tifón, La línea de sombra;*

aun *Lord Jim,* por su estructura interna, parece un cuento largo. Si en Conrad la "pregunta razonable" excluye los grandes problemas sociales de su época, que ni siquiera se insinúan en sus libros, permite una "victoria del realismo" en la medida en que hace desaparecer de su obra todo lo que, en la visión del mundo del autor, podría impedir —o sencillamente desviar la representación verídica de un sector de la vida.

Un análisis de esa índole exige que busquemos ante todo las relaciones mutuas entre la visión del mundo y la creación literaria. Lo que llamamos aquí una visión del mundo se presenta de dos maneras para el escritor: significa, por una parte, la formulación conciente que puede dar, a sí mismo y a los demás, de los problemas de su vida, que considera directamente, y de los problemas de su época, que considera indirectamente; por otra parte, su captación de esos fenómenos según su instinto de artista y la forma en que los representa en su obra. Como lo advirtió Engels, puede haber oposiciones muy acentuadas entre esas dos realidades. (Permitan que me refiera aquí a mis análisis de Balzac y de Tolstoi.) Esas oposiciones se manifiestan bajo diversas formas según los períodos; aun dentro de un mismo período pueden presentarse con extraordinarias variaciones, según la personalidad del escritor y según su actitud ante la vida. Aunque esté

de moda, la única oposición que es preciso rechazar es la que algunos pretenden establecer entre el conocimiento y la emoción. Naturalmente existe en ciertos individuos, pero resulta estéril para la obra. Las únicas oposiciones fecundas son las que relacionan íntimamente, en los dos términos en conflicto, conocimiento y emoción, emoción vuelta conocimiento, etc. (Recordemos, por ejemplo, la contradicción de Heine.)

Habría que aplicar el mismo método al análisis de obras como las de Hemingway, Steinbeck, Thomas Wolfe, etc., considerándolos, claro está, en forma separada y teniendo en cuenta lo que caracteriza específicamente a cada uno de ellos, porque nuestro análisis de Conrad no puede definir más que un caso singular: no es ni modelo ni esquema; con cada escritor veríamos que se confirma, bajo una forma particular, la tendencia histórica cuya verdad queremos expresar en nuestra tesis. La esencia histórica de esta verdad se desprende de la evolución de Thomas Mann. *Los Buddenbrook* pertenecen aún, en esta perspectiva, a las primeras etapas del desarrollo. Sólo en vísperas de la Primera Guerra Mundial y mientras ésta duró, la posición tomada por Mann respecto del socialismo se convierte en un problema concreto que condiciona el universo de su creación y su creación del universo; a partir de *La montaña mágica,* este problema domina toda

su obra, tanto en el orden del espíritu como desde el punto de vista del arte.

La "pregunta razonable" se presentaba al principio en forma negativa, como voluntad de no rechazar el socialismo *a priori;* tal como la consideramos ahora, adquiere su plena significación para la literatura realista actual, en la literatura y en el dominio de la visión del mundo, gracias a otro carácter negativo: como superación de la angustia y el caos. Ya lo señalamos de mil maneras: la angustia y el caos se revelan, en efecto, dentro de toda la literatura de vanguardia; le dan su forma, subjetiva y objetivamente. Y, por supuesto, un universo caótico privado de toda estructura lleva —a través de un gran número de meditaciones complejas— a la ausencia de toda perspectiva social, de toda perspectiva que incumba, en consecuencia, a la humanidad. Si los teóricos y los escritores de vanguardia se forjan ilusiones al respecto, es en virtud de cierto dogmatismo, contradictorio por otra parte; esos individuos que son, por lo común, los heraldos del más extremo subjetivismo, admiten como algo absolutamente evidente, como algo obvio, que la creencia de lo real es estática o, por lo menos, que no está orientada y que sus oscilaciones no tienen ningún sentido. Si damos crédito a lo que dicen, todos los movimientos que se producen en el mundo exterior, así como las leyes que los rigen, serían independientes

de nuestra conciencia. Y, en realidad, por el hecho de percibir y conocer ciertos fenómenos, así como la relación necesaria que los une, no podemos poner en duda que el ser humano no desempeñe cierto papel. Hegel escribió con razón: "Si consideramos el mundo razonable, el mundo también nos considera razonables. Entre él y nosotros, la determinación es recíproca".

¿La angustia, como emoción dominante, deriva acaso de una afirmación teórica sobre el caos del mundo? No, al contrario: la impotencia de no poder captar el sentido de la evolución social y las leyes que la rigen provoca, frente a la realidad, cierta actitud que se traduce emocionalmente en angustia. No es necesario agregar que las experiencias vividas que sostienen esa angustia tienen que ver con el mundo, pero ante todo conciernen al sujeto, y su pretexto puede ser cualquier realidad, en el sentido que le dimos a la palabra.

Kierkegaard, que fue por más de un concepto el "profeta" de ese tipo de experiencias vividas y, después de todo, un excelente conocedor en materia de angustia, escribe:

> ... la nada, que es el objeto de la angustia, va adquiriendo más y más, en cierto modo, forma de realidad ... La nada de la angustia es, por lo tanto, en este caso, un complejo de presentimientos que se reflejan en sí mismos, que se tornan cada vez más cercanos al individuo ...

Contrariamente a lo que pretenden los teóricos de vanguardia, lo que ideológicamente hace su primera aparición en la imagen del mundo es la angustia, no el caos. Esa imagen, en sí, sólo es una consecuencia ideológica de la angustia, si sobrentendemos que esa emoción fundamental que invade al sujeto entero y condiciona de antemano su concepción del mundo es el producto de una evolución social, el efecto de la situación que el capitalismo de la era imperialista reserva a cierta capa de intelectuales burgueses. Ya sea que se exprese en forma explícita o que se admita como algo obvio, el rechazo de toda perspectiva socialista es como el acto de cerrar las puertas a todo porvenir; no debemos asombrarnos, entonces, de que la angustia y el caos se conviertan en los caracteres eternos de un mundo detenido, desde siempre, en ese estado. Se rompen así todas las determinaciones sociales del mundo y del hombre. Nos parece superfluo mencionar una vez más el complejo ideológico que resulta de ello; ya señalamos la oposición entre dos ontologías: la de Aristóteles y la de los existencialistas. Limitémonos ahora a situar el hecho dentro de un sistema más vasto de correlaciones.

En ese nivel, se aprecia con mayor claridad cómo la angustia empobrece, atrofia y desfigura la imagen del hombre y del mundo tal como se presenta en la obra literaria. De modo

absolutamente cierto y que no admite dudas, esa angustia elimina todo aquello que no puede referirse directamente a ella, más aún, todo lo que resulta naturalmente de su propia génesis social: lo que confiere una fisonomía social al hombre y al medio ambiente. Esta evolución continúa a lo largo de todo el período imperialista. Latente en el naturalismo, culmina con el estilo que distingue al Strindberg de los últimos años. Un poco antes, había encontrado una expresión original en las obras teatrales del joven Maeterlinck. La angustia, como espera inquieta, como nostalgia sin objeto, constituía la trama de muchas obras naturalistas; en Maeterlinck, se convierte en el tema único y su poder absoluto inhibe todos los esfuerzos del hombre: como espera pura, como angustia pura, ese poder se eleva a la categoría de amo indiscutible. Con todas las diferencias que presentan sin duda la forma de escribir y la atmósfera concreta de Beckett, por ejemplo en *Esperando a Godot* —su famosa obra teatral— presenciamos otra vez el triunfo del mismo estilo y del mismo motivo.

El elemento nuevo, a medida que se desarrolla esta tendencia, es la exclusividad cada vez más radical, rayana a veces en la brutalidad, que manifiestan los escritores más recientes en su manera de proceder a la eliminación de todos los factores concretos de orden social. Así, en D. H. Lawrence se pre-

senta esa reducción del erotismo a sus aspectos fálicos que adquiere luego proporciones tan increíbles en Henry Miller. En un excelente compendio, el crítico alemán Helmuth Uhlig hace en esta forma el balance de lo que tiene un interés central en H. Miller: "Desprecio al trabajo; alcohol como medio de aturdirse o como estimulante; coito como ocupación básica y como estilo de vida; cambio perpetuo, excitación, virulencia". Para completar el cuadro, cita esta frase reveladora: "El mundo entero se exhibía como una película pornográfica cuyo tema trágico hubiera sido la impotencia". Uhlig, al señalar que Broch, Kafka, Musil y muchos otros tratan problemas análogos, insiste en el hecho de que se trata rara vez de impotencia; es, más bien

> ...una impotencia moral, un renunciamiento del hombre a toda relación con la mujer, una verdadera traición a la mujer, reducida —como Miller— a la categoría de objeto, del que se desprecia toda cualidad no carnal.

En las fórmulas de un testigo que no es sospechoso de tener prejuicios contra el socialismo, descubrimos claramente el proceso ya descripto. Claro está, en los escritores de una calidad artística y espiritual muy diferente a la de Miller, esa tendencia es mucho más compleja y menos inmediata. Sin embargo, vale la descripción para lo esencial. Como lo muestra

el ejemplo de Beckett, en esa reducción que lleva en última instancia a la angustia, tampoco se trata de reducir todo a problemas exclusivamente sexuales.

Como quiera que sea, esa reducción es, a fin de cuentas, la que condiciona el estilo. En otro contexto llamábamos la atención sobre el problema de los detalles, sobre su relación con lo que representa la propia esencia de la obra; ya que el espíritu de vanguardia, como el de los naturalistas, se apoya en una visión del mundo que no permite al escritor seleccionar los detalles, afirmamos antes que teníamos derecho a establecer un parentesco entre dos maneras de escribir que parecen opuestas desde un punto de vista formal. Ahora podemos darle a esa fórmula provisoria un contenido más concreto y una justificación dialéctica: la imagen del mundo que parece característica en la vanguardia, no puede servir de base a una selección capaz de ordenar realmente el universo del artista, a menos que nos limitemos a considerar su contenido, y sólo de manera abstracta, su forma. En una verdadera selección, el escritor elimina lo no esencial, humana o socialmente; así puede subrayar los elementos significativos; en cambio, en el escritor de vanguardia, el acto formal de escoger sólo produce una mutilación, una dislocación de la auténtica esencia humana. (En Miller se elimina lo que no es sexual). Esta falsa selec-

ción tiende a nivelar al hombre desde abajo, a suprimir lo que es humanamente esencial en él.

Como vemos, los problemas del naturalismo, los que se refieren a los detalles, nos llevan a considerar algo que va más allá de estos problemas. Si el hombre, como señalamos, es por esencia un ser sociable, cada detalle tiene un valor significativo sólo cuando representa, al mismo tiempo, la unidad contradictoria y la tensión dialéctica —unidas en un solo fenómeno asombroso, particularmente evocador— que existen entre lo individual y lo social del hombre. Esta tensión entre unidad y contradicción, dentro de la relación que une al hombre consigo mismo, con los demás hombres y con la sociedad, no cesa de crecer objetivamente a medida que la evolución del capitalismo crea relaciones cada vez más complejas y más mediatas; esa tensión es la que asigna, hoy, a los verdaderos escritores realistas un papel primordial: descubrir, en la complejidad de todas esas tendencias evolutivas, los puntos de articulación capaces de subrayar lo esencial sin reducirlas, por ello, a simples clisés. Los detalles auténticamente realistas contienen, a menudo sin expresarlo, un juicio de valor sobre el sentido que presenta semejante red de relaciones para el destino individual y social del hombre. Implica, asimismo, que sepamos distinguir lo normal de lo gesticulador.

Puesto que las dos categorías intervienen para determinar cuál es la relación que existe entre los hombres como individuos y como seres sociales, sólo puede darles todo su valor una forma de literatura que tenga en cuenta de igual modo, según una proporción dialécticamente correcta, los dos elementos de la existencia humana. Por eso todo realismo verdadero, por mucho que abunde en detalles cuando se le considera desde un aspecto formal, está siempre en las antípodas del naturalismo; en cambio, todo conocimiento erróneo de la naturaleza social e individual del hombre como totalidad dialéctica lleva a una imposibilidad de escoger y a un nivelamiento que nos recuerdan el naturalismo, haciendo imposible que el escritor refleje y describa los gestos de la esencia humana, de las relaciones entre los hombres, de manera efectiva, es decir, como gestos.

He aquí que volvemos a la esencia de la vanguardia, cuyo carácter profundamente desprovisto de arte ya señalamos. La legitimidad histórica de su existencia se debe a que la mueca del hombre, la deformación antiartística de las relaciones humanas, es un producto de la sociedad capitalista. Pero cuando la literatura de vanguardia refleja este producto en su aspecto más gesticulador, cuando imagina formas que expresan esas tendencias como si fueran las únicas fuerzas que reinan sobre la vida entera, deforma la deformación llevándola del

orden fenomenal a la realidad objetiva, desaparece las fuerzas y tendencias que actúan en sentido contrario, que actúan en lo real, y las considera sin importancia y desprovistas de todo valor ontológico.

No cabe duda que la experiencia vivida de la sociedad capitalista actual provoca, sobre todo en los intelectuales, sentimientos de angustia, de asco, de perdición, de desconfianza, de desprecio, de vergüenza, de desesperación, etc. Más aún: una descripción de la realidad que no evocara esas emociones, que no les reservara su parte en la obra literaria, reflejaría el mundo presente de un modo falso, dando de él una imagen embellecida. No se trata de que nos preguntemos: ¿Es verdad que todo eso se encuentra en la realidad?, sino: ¿constituye todo eso la totalidad de la realidad? O bien: ¿No debe ser representado todo eso?, sino sencillamente: ¿debemos permanecer inertes frente a todo eso?

Nuestros análisis estéticos desembocan, una vez más, en problemas que dependen de una visión del mundo. Ese modo de permanecer inerte, presa de una angustia aterradora, que se considera la experiencia vivida originaria del hombre actual, implica que el escritor, frente a la vida contemporánea —consecuentemente régimen capitalista, en que una actitud inmediata y no crítica. Hay que entender por actitud *inmediata,* de manera objetiva y en un

sentido filosófico —el que defendí hace unos veinte años en mi correspondencia con Anna Seghers—, la actitud que consiste en recoger los fenómenos inmediatamente percibidos tal como emergen a la superficie de la vida económica y social, sin crítica, nada más como se presentan a primera vista, en la inicial experiencia vivida. Como lo señalaba, en ocasión de la correspondencia que recordé, una actitud de tal índole no es incompatible con un trabajo científico, de amplio alcance, pero cuyas bases, por el hecho de no ser objeto de una investigación crítica, no superarían el nivel de lo que entiendo por inmediato. Es más fácil imaginar una obra de arte que tuviera importancia desde el punto de vista formal y mantuviese perfectamente inexploradas las bases de su existencia. No podemos insistir sobre la acción recíproca compleja, sobre el modo en que la búsqueda de lo inmediato nace espontáneamente de la situación del artista dentro de un régimen capitalista, en que una actitud inmediata de ese orden goza, espontánea y concientemente, de la adulación y la sobrestima necesarias para sustraer el artículo a una crítica que afectaría las bases de su existencia, etc. Sólo nos proponíamos, para completar lo que dijimos de esta cuestión en el terreno del arte, subrayar el contraste que existe, en este otro sentido, entre una actitud inmediata y una actitud crítica. Se trataba, sobre todo, de

aclarar el conjunto del problema en una perspectiva filosófica. Pero, al hacerlo, volvimos a la convergencia —señalada en las primeras páginas de este estudio— entre el verdadero realista que adopta una actitud crítica frente a su medio de vida y denuncia su carácter inmediato, y el combatiente por la paz, cuya visión del mundo se rebela contra el carácter inmediato de la guerra fatal; y volvimos a contraponer, una vez más, esta cosmovisión a la de los escritores esencialmente no críticos que permanecen inertes en el campo de lo inmediato.

Franz Kafka es el ejemplo clásico del hombre que se inmoviliza con un pánico terrible y ciego ante la realidad efectiva. Su situación excepcional en la literatura de nuestros días se debe a que expresó ese sentimiento frente a la vida en forma directa y simple; en vano buscaríamos en él los refinamientos de forma, las técnicas amaneradas que otros escritores utilizan en su pretensión de traducir la misma estructura de base. Ésta, con su simple carácter inmediato, determina su manera particular de escribir. Por ese aspecto de su arte parecería que Kafka integra el grupo de los grandes realistas. Esta filiación parece aún más clara —desde el punto de vista subjetivista— si pensamos que pocos escritores supieron captar y expresar con tanta fuerza lo primitivo y lo elemental de este mundo y el asombro experi-

mentado ante lo que todavía no ha existido. En una época como la nuestra, en que la rutina de la experimentación y del clisé reina sobre la mayoría de quienes escriben y leen, esa impetuosidad produce, por fuerza, una viva impresión. Y lo que contribuye a aumentar más aún la intensidad de su arte, es que haya en Kafka un sentimiento descriptivo de una sinceridad sin afectación muy escasa en nuestros días, y de que el mundo creado por el artista conserve un carácter simple y una evidencia que concuerdan con aquel sentimiento. En eso consiste la originalidad más profunda de Kafka. Kierkegaard dijo: "Cuanto más original es un hombre tanto más profunda es su angustia". Con una originalidad semejante, perfectamente auténtica, Kafka representa esa angustia y, en consecuencia, la estructura objetiva que se le atribuye como causa exterior y cuyo sentido consiste en justificarla. Si Kafka es un artista incomparable, no se debe a que descubrió nuevos medios de expresión, sino que confiere al mundo objetivo, según su propia concepción, a los personajes que sitúa frente a este mundo, una evidencia sugestiva y exasperante al mismo tiempo: "Lo que nos choca —dice Adorno— no es tanto que ese mundo sea monstruoso, sino que parezca natural".

El mundo infernal del capitalismo de hoy —esa fuerza demoniaca que paraliza toda actitud realmente humana— es el que propor-

ciona a la obra de Kafka sus verdaderos elementos constitutivos. El autor los expresa con toda franqueza, con toda sencillez; pero aun estas cualidades, como siempre sucede en los artistas, son el producto de tendencias complejas que se verifican y se oponen: no retengamos aquí, de toda esa complejidad, más que un factor único: Kafka escribía en una época en donde la realidad social que nutría su angustia estaba aún muy lejos, en el plano objetivo, de haber alcanzado su total desarrollo. Por tanto, lo que describe como infierno no es el mundo, concreta y realmente infernal, del fascismo, por ejemplo; pero, a través del cristal de su angustia "profética", la vieja monarquía habsburguesa toma un aspecto fantasmagórico. En el dominio del arte, la indeterminación propia de la angustia encuentra su contenido más adecuado en el colorido local de Praga, con su indefinible atmósfera que parece sustraerla a la historia y al tiempo. Kafka aprovecha de dos maneras la situación histórica que le corresponde; por una parte, sus singularidades concretas, al arraigarse inmediatamente en el viejo imperio austriaco, reciben un *hic et nunc* sensible y la apariencia de una existencia social; por otra parte, la indeterminación que constituye, a fin de cuentas, la objetividad propia del universo de Kafka, se expresa, bajo la pluma del autor, con una ingenuidad auténtica: la del pensamiento pu-

ro, la del verdadero *no saber;* así es como adquiere en él el valor de una "condición humana" supuestamente "eterna", en forma más orgánica que los reflejos de una realidad social infernal y causa de angustia en las obras de escritores posteriores que, eliminando desde el principio y con sobrado artificio las determinaciones concretas que podían presentarse, se vieron obligados, justamente al pintar el destino intemporal de la existencia humana, a disimular esa realidad con los refinamientos de una búsqueda formal.

Por eso en Kafka hay una sosprendente intensidad del efecto inmediato, un poder sugestivo mucho más fuerte; sin embargo, esas cualidades tampoco logran suprimir, en este caso, el aspecto alegórico del *hic et nunc*. Porque los detalles más sugestivos siempre se refieren a una realidad que los trasciende, a lo que constituye la esencia misma del período imperialista, intuitivamente presentida y estilizada como ser intemporal. No se trata entonces, como en los autores realistas, de hechos centrales, de nudos de bifurcación, de momentos cruciales para los conflictos que se desarrollan en el presente, sino, al fin y al cabo, de simples cifras que se refieren a un inasible más allá. Su poder inmediato de evocación, en consecuencia, es más evidente, el abismo más profundo, más apremiante la ruptura alegórica entre el ser y la significación.

Thomas Mann es quien nos proporciona la contraparte de este fascinante espejismo, en el camino de una literatura que pretende expresar, desde un ángulo burgués, los aspectos específicos de nuestra época. En otros estudios, ya tuvimos la oportunidad de analizar la obra de Thomas Mann en forma tan seria, que podemos permitirnos ir ahora más rápido. Nos limitaremos a insistir sobre los rasgos que subrayan el contraste. Consideremos ante todo los problemas referentes al arte de escribir. En el *hic et nunc* de Thomas Mann en vano buscaríamos alguna tendencia a lo trascendental; en este escritor, lugar y tiempo, con todos sus detalles, concentran siempre en ellos, histórica y socialmente, la esencia de una situación concreta, histórica y social. Thomas Mann permanece en el *más acá,* inclusive en relación a la sociedad burguesa. Plantea, tranquilo y lúcido, la perspectiva del socialismo sin renunciar, ni siquiera en un instante de debilidad, a su punto de vista de burgués conciente de sí mismo; sin permitirse, como escritor, la menor tentativa para situar en su obra, como objeto literario, un aspecto cualquiera de ese otro mundo, ni siquiera los esfuerzos realizados para apresurar su advenimiento. (Esta perfecta resignación representa, en la escuela realista, el polo opuesto al fracaso heroico que señalábamos en Roger Martin Du Gard.)

Esta parsimoniosa negatividad de la perspectiva desempeña un papel decisivo en su obra; en ella se funda la exacta proporción entre el ser y el devenir. Descripto por Thomas Mann, cada elemento concreto del presente se desplaza en dirección de una realidad concreta, y la significación humana de cada movimiento, su importancia en función del progreso de la humanidad, se manifiesta siempre sin equívocos. Se trata de nuestra realidad efectiva, la que nos informa, de la que informamos, la que nuestra experiencia nos enseña a sentir con todos sus problemas, con todas las agitaciones de un mundo infernal; no obstante, es nuestro país, nuestra patria, ese "círculo que da toda su plenitud a mi poder de acción". A medida que los rasgos característicos de nuestro presente surgen en Thomas Mann con más complejidad, más vida y mayor frecuencia, descubrimos que el presente no es, en sí mismo, más que un fragmento del proceso vital en que se encuentra comprometida la humanidad entera y del cual no podemos saber, en cada instante, de dónde viene y hacia dónde va. Aunque el autor sea afecto a los detalles más rebuscados, su obra no deja nunca esa impresión estática que se experimenta al leer la literatura naturalista. Y por muy profundamente que penetre Thomas Mann en los infiernos de nuestro mundo, los aspectos gesticuladores de nuestra vida en él

siempre se reducen a muecas claramente concretadas y con un origen determinado.

En su estudio sobre Dostoievski, André Gide escribe: "Con los buenos sentimientos se hace mala literatura", "no hay obra de arte sin la colaboración del demonio". Ideas semejantes tampoco son extrañas a ciertos personajes de Mann; las encontrábamos en los tiempos de *Tonio Kröger;* pero el autor no descuida nunca la parte contraria. El cuadro general que presenta su obra proviene de la vida contemporánea. Esa vista de conjunto constituye su campo de investigaciones y el propio objeto de su creación literaria, aun cuando se empeña, incansable, en definir el lugar correspondiente al principio demoniaco y a la movilización de fuerzas subterráneas en la evolución de la sociedad actual. Comprendió muy pronto que la obra de arte es, por excelencia, donde se manifiestan sentimientos de esa índole. Por eso nunca dejó de someter las formas de esa manifestación a una crítica cada vez más aguda y, socialmente, cada vez más concreta. De *Tonio Kröger* al *Doktor Faustus,* es muy visible el progreso. El destino de *Adrian Leverkühn* concentra la crítica en el presente pero, al mismo tiempo, la vuelve completamente histórica; el mismo diablo se ve obligado a aceptar que Goethe, para escribir sus libros, prescindía muy bien de su ayuda y que, si un *Adrian Leverkühn* tuvo que ponerse al servicio de fuerzas subte-

rráneas y servir al infierno, fue bajo el efecto de factores históricos que condicionaron su propia evolución. Pero el monólogo social de Adrian se refiere a otra sociedad, el socialismo, donde esa esclavitud no es necesaria, donde la lucha por el implantamiento de un nuevo orden de relaciones entre los hombres acaba hasta con el poder de los infiernos.

La posición de Gide al respecto, tal como la expresan los dos aforismos que citamos hace un momento, es inmediata y no crítica. Acepta sin resistencia la dominación demoniaca; más aún, se siente animado, frente a ella, por una gran curiosidad intelectual, tenso en su fuero interno, lleno de un desprecio perfecto por el espíritu pequeño burgués. La confesión estética de la que recordamos dos célebres fórmulas no es todo; como toda su moral de la "sinceridad", íntimamente relacionada con él, el "acto gratuito" representa, en el terreno estético, la misma confesión. Lo que constituía un tema actual en Thomas Mann —justificado, aun cuando ocupaba un lugar central— se convierte en Gide en máxima unificadora del arte y de la vida, en un principio de su común descomposición y de su desfiguración común. Apreciamos claramente la encrucijada donde se apartan los caminos, donde el realismo crítico, en los escritores burgueses de hoy, se libera de toda vanguardia, de toda decadencia, tomando una resuelta posición contra ellas.

Entre esos dos extremos, Franz Kafka y Thomas Mann, pasa la línea que divide en dos grupos a los escritores burgueses contemporáneos. Para escoger entre la salud y la enfermedad sociales, para preferir a las búsquedas exclusivamente formales un esfuerzo capaz de renovar las grandes tradiciones progresistas, dentro de un espíritu moderno, ningún autor trató de romper con su forma burguesa de vida. (Claro está, ante la alternativa que les impone su época, habrá siempre quienes, personalmente, prefieran el socialismo. Pero esta adhesión no es la única elección posible en los conflictos de nuestro tiempo.)

El elemento decisivo es la resolución humana. El hecho de plantear, en el sentido chejoviano, una "pregunta razonable" implica, desde un principio, una dirección determinada. Y si es necesario escoger, escoger en forma fructuosa, la elección que se impone al hombre de hoy es: aproximarse a la angustia o alejarse de ella, eternizarla o superarla, reducirla a un sentimiento como los demás, dentro de la serie infinitamente variada de los que contribuyen a la constitución de la vida interior, o decidirse a hacer de ella la determinante de la "condición humana". Estas cuestiones, son secundarias para los temas y las formas de la literatura; conciernen, ante todo, a la actitud del hombre ante la vida, que el escritor debe expresar al realizar su obra. Ya sabemos

que, en esa actitud, la parte básica es saber si el hombre se aparta de la realidad social, del devenir histórico presente, para entregarse a vanas abstracciones —lo que inmediatamente da por resultado segregar la angustia dentro de la conciencia— o se aferra a esa realidad, a ese devenir, en forma concreta, para combatir contra enemigos concretos, para promover lo que juzga favorable. Es evidente que, antes de optar entre estas dos posiciones, es preciso responder a una pregunta previa: ¿El hombre se concibe a sí mismo como víctima indefensa de fuerzas trascendentales, incognoscibles o invencibles, o como miembro activo de una comunidad humana dentro de la cual le corresponde desempeñar una función más o menos eficaz que, a su modo, siempre influye sobre el destino de la humanidad?

Encontraríamos esas preguntas y esas alternativas en todas las manifestaciones de la vida y en todas las obras literarias que las reflejan; podríamos extender nuestra investigación hasta los detalles y tratar de concluir generalidades. Después de todo lo dicho, no me parece necesario. La elección decisiva entre los dos términos de la alternativa presente —acercarse a la angustia o alejarse de ella— implica una virtualidad de aplicaciones infinitamente variadas. Aunque sólo fuera porque resume, en el dominio de las visiones del mundo y en el orden artístico, todos los problemas cen-

trales de la actualidad. Se puede disimular esa actualidad temporalmente condicionada, relativa a la historia más actual, bajo el velo de apasionados sofismas; se puede hacer de la angustia una cualidad ontológica e intemporal; sigue siendo cierto que, en toda obra que merezca ser llamada literaria, lo considerado objetivamente es, sin embargo, el hitlerismo, la bomba atómica, etc. Lo que expresa la esencia social e histórica de la verdadera literatura, es que ésta también refleja los acontecimientos de una época y las encrucijadas de la historia aun cuando, subjetiva y concientemente, parezca que nada más se propone las realizaciones contrarias. (Esta oposición entre lo que es, subjetivamente, y lo que, objetivamente, se impone por sí mismo es el mero fondo de todos los problemas que plantea la vanguardia: quiere uno rebelarse contra todo lo antiestético que implica el capitalismo; de hecho, se rebela uno contra aquello que es la misma esencia del arte.)

Ya citamos el texto en que Adorno declara que la música moderna ha perdido la autenticidad original de la angustia. Para descifrar el verdadero sentido de esta afirmación —y de tantas otras del mismo género que hemos leído durante los últimos años— no hay que perder de vista la derrota de los planes atómicos, el retroceso de la 'guerra fría', la aparición de perspectivas pacíficas. El arte de van-

guardia, orientado hacia la disolución del objeto, hacia la nada, está perdiendo esa fuerza mágicamente sugestiva que, de la ausencia de todo objeto, de la pura nada, parecía hacer surgir, en secreto, una realidad objetiva susceptible de ser vivida en verdad. En su transposición literaria, la materia de lo vivido era una desfiguración gesticuladora de lo real; como experiencia subjetiva, tenía cierta autenticidad. Y día tras día la marcha irresistible hacia el progreso la priva, poco a poco, hasta de esa autenticidad subjetiva. Nos encontramos ahora en una encrucijada donde la crisis interna de la vanguardia sólo puede agravarse, en que el panorama se irá despejando para dar cabida a un realismo crítico adaptado a las necesidades de la época.

Nunca habremos insistido lo suficiente en que dicha encrucijada concierne, ante todo, a la conducta del hombre y a su cosmovisión; sólo en forma indirecta podrá resultar fecunda para la literatura. Nos parece necesario, sin embargo, completar estas reflexiones evocando, otra vez, ese modo de ver el mundo que relacionamos con el carácter original de los movimientos por la paz. Hablábamos, en efecto, del hecho de tomar posición respecto de los temas filosóficos fundamentales (materialismo, idealismo, etc.), hecho que admite la mayor variedad de opciones, todavía contradictorias, y sin embargo revela tendencias sen-

siblemente convergentes en cuanto a la actitud del hombre hacia él mismo, la sociedad y el mundo. Las observaciones que hicimos acerca de la "pregunta razonable" de Chejov, como base posible para una literatura realista, nos proporcionan la mediación técnica entre ese tipo de visión del mundo y el proceso de la creación literaria.

Es significativo que una encrucijada como aquélla en que ahora nos hallamos se exprese, justamente, en lo relativo a las visiones del mundo, de maneras totalmente opuestas. En efecto, por un lado se trata de un cambio lento de posición en la actitud decisiva del hombre en relación a la realidad social e histórica (Thomas Mann durante la Primera Guerra Mundial y en lo sucesivo), pero, por otro lado, ese proceso no implica necesariamente una evolución conciente de todas las ideas antiguas, de todas las antiguas creencias, aun cuando éstas tengan mucho que ver, en lo intelectual, con una actitud ya superada (relaciones entre Thomas Mann, Schopenhauer y Nietzsche). Si la encrucijada se presenta en el terreno del pensamiento teórico, es inevitable que se verifiquen fallas entre la visión del mundo que adopta el escritor y las fórmulas filosóficas que emplea para expresarse; así es como Sartre llega, en política, a conclusiones difíciles de conciliar a veces con las presuposiciones existencialistas que todavía no sometió

a revisión. En semejante situación, el escritor, como tal, no es incapaz de formular nuevas preguntas, correctas y "razonables", a la vida; porque los problemas que no resolvió, aun en el orden subjetivo del pensamiento, pueden organizarse, dentro de su obra, en una estructura orgánica que tienda hacia la unidad, artísticamente homogénea y capaz de realizar creaciones realistas. Es lo que podemos apreciar en las obras de Sartre.

Nadie tiene derecho, por consiguiente, a condenar en nombre de criterios dogmáticos las incertidumbres que se revelan, en el dominio del arte, en la visión del mundo particular a un escritor. El único problema que se plantea —no sin importancia— es éste: ¿el efecto de ésta o aquella visión del mundo en un escritor le permite o, mejor dicho, le obliga a captar y reproducir en el arte las cualidades sociales, los destinos, los condicionamientos y las relaciones sociales del hombre en su movimiento determinado y orientado, con su pasado y su porvenir? ¿O lo lleva a la pérdida de toda perspectiva, al estancamiento, a la alegorización, etc., con todas las consecuencias que esto implica? El juicio sobre las diversas formas fenomenales que se presentan en cada caso debe ser emitido a partir de esta alternativa.

Este tipo de jerarquía desempeña un papel aún más decisivo respecto a los problemas de estilo. Hace un momento, cuando tan sólo se

trataba de emitir un juicio sobre el valor de importantes elementos conexos con la historia de la estética, nos negábamos a trazar, de manera formal, una rígida línea de demarcación entre el realismo burgués y el antirrealismo de la decadencia. En un período de transición en donde la búsqueda de la novedad y el rechazo de lo viejo desempeñarán un papel aún más importante, ¿ese criterio negativo de apreciación tendrá un peso cada vez más grande? Lo esencial será siempre la orientación decisiva, no los aspectos que puedan tomar en un momento dado ciertos problemas formales. No porque subestimemos su importancia: al contrario, creemos que, a medida que se plantea de manera más concreta, a partir de una estructura esencial, la cuestión de la forma específica adecuada para un contenido específico, el análisis formal gana en profundidad. Se trata aquí de captar, en la propia estructura, el movimiento hacia la angustia o el movimiento inverso, la tendencia a sustraerse a la realidad o a acercarse a ella, etc. La esencia de la estructura se hace así mucho más concreta que cuando se la considera en forma aislada y estática.

Tampoco se pueden juzgar sin cuidado, sin un sentido agudo de los matices y con prevenciones formalistas, las obras literarias que reflejan los comienzos de una lucha contra los prejuicios arraigados, los primeros pasos hacia

una realización efectiva. Daré un ejemplo: es verdad que el naturalismo representa cierta decadencia en la captación realista de la realidad efectiva; pero, si nos situamos en las condiciones actuales, es indudable que el naturalismo —el de Mailer, en *Los desnudos y los muertos*— representa un esfuerzo progresista para escapar de los desiertos sin salida de la abstracción, para representar los sufrimientos concretos de hombres concretos durante la Segunda Guerra Mundial. La descripción aún puede dar cabida a más de un elemento estático, la evolución del escritor puede dar la impresión de un paso hacia atrás; pero, bajo el aspecto vacilante en que comienza a afirmarse, hay que discernir y reconocer una tendencia aun cuando, a primera vista, parezca anunciarse una orientación opuesta. Tomemos, por ejemplo, un libro como *La ruta cimeria*, de Warsinski. Estilísticamente, es una prosa que tiene una valentía kafkiana, con elementos sacados de Joyce y de Beckett. Sin embargo, es sólo por lo que atañe a la forma que la tiniebla deshumanizante, las fuerzas que disminuyen al hombre, la capitulación del hombre ante ellas, representan una descripción de la "condición humana" de tipo vanguardista. El verdadero meollo de la obra no es nada más un destino típico en la época en que se desmorona el Tercer Reich, sino también, a través de un caso individual, el destino típico

de toda una generación, más aún, de toda una porción del pueblo alemán en un momento de su historia. Y la bruma, la oscuridad de la conciencia angustiada que huye de sí y de todo contacto con el mundo, es más bien un objeto que un medio de expresión del personaje central (aunque formalmente parezca lo contrario); por eso —de vez en cuando por lo menos— manifestaciones de humanidad auténtica atraviesan la niebla para dejar que aparezcan hombres reales descriptos en forma realista. Ese libro es un verdadero cuadro de la decadencia. Sucede lo mismo con la neblina de sueño que envuelve a *La zarpa caliente* de Koeppen; además de expresar un *hic et nunc* concreto emite un juicio de orden histórico y político sobre la Restauración de Bonn. *En muerte en Roma,* el autor va más lejos aún en la concretación realista de las situaciones, los hombres y los destinos. Podríamos multiplicar los ejemplos, pero no queremos hacer un balance completo, ni siquiera aproximativo, sino indicar una tendencia ascendente, característica de una época de transición, y el método a seguir para su estudio.

La terminación del cambio social e histórico analizado en este ensayo en la actitud del hombre frente a sí mismo, frente a los demás y frente al mundo, es sin duda una tarea difícil, complicada y, no obstante, realizable (sobre todo en la actualidad). Tanto en el

orden humano como en el intelectual y moral, existen ya condiciones preparatorias que no pueden menospreciarse. Es un hecho que el nihilismo y el cinismo, la desesperación, la angustia y la desconfianza, el desprecio a los demás y de sí mismo, así como otros sentimientos del mismo género, nacen con relativa espontaneidad de la situación social a que el capitalismo confina en nuestros días a capas enteras del mundo intelectual. La educación, la escuela y la vida actúan con fuerza en este sentido, tendiendo a persuadir al hombre de que el pesimismo constituiría, intelectualmente, una actitud más aristocrática, más digna de la élite que la vulgar creencia en el progreso de la humanidad; de que el individuo aislado, precisamente porque pertenece a la élite, estaría expuesto sin resistencia posible a la fatalidad de un devenir sin orientación ni sentido; de que las voces provenientes de la masa —el "reino de las masas"— sólo podrían emitir mensajes de baja calidad, etc. La prensa de gran difusión, así como los periódicos que los intelectuales a la moda recorren gustosos, propagan en su mayoría —siguiendo la línea de sus campañas en pro de la 'guerra fría'— el siguiente prejuicio: sería indigno que un hombre culto adoptara respecto del mundo, en arte y filosofía, otra actitud que no fuera esa mezcla de cinismo y misticismo característicos de la vanguardia. Bastaría que un escritor se

convirtiese al realismo, que encarara fríamente la posibilidad de una coexistencia en la vida de los pueblos, *a fortiori*, que hiciera gala de justicia en lo que toca al comunismo (sin adherirse a él siquiera), para que corriera el peligro de ser repudiado por sus colegas y por quienes tuvieran en sus manos su destino material. Sartre logró imponer su voz, pero grandes peligros amenazan a los escritores más jóvenes y menos protegidos por una fama mundial.

Todo eso es cierto. No debemos olvidar, sin embargo, que las tendencias que actúan en el sentido opuesto no sólo existen, sino que tienden a afirmarse cada día. Por consiguiente, el escritor que tenga en cuenta en esa materia sus verdaderos intereses —los que coinciden con los de su pueblo y con los de la humanidad—, el escritor que va contra la corriente dentro del capitalismo reinante, ya no está aislado, o por lo menos es necesario que no lo esté. A medida que su conversión se afirma, se sentirá menos solo, porque le será más fácil establecer un contacto con las tendencias de su época, adherirse a las tendencias que, tarde o temprano, predominarán.

El período de preparación al fascismo, el período en que dominó el fascismo, así como el período de la 'guerra fría', fueron desfavorables para el desarrollo del realismo crítico. Sin embargo, no desapareció del todo; ni el terror físico ni la opresión intelectual acabaron

con él. El realismo crítico no dejó nunca de luchar contra la guerra, contra la 'guerra fría' y contra el aniquilamiento de la cultura. En esa lucha tuvimos éxitos brillantes, literariamente hablando. Ahora que la 'guerra fría' toca a su fin, la perspectiva de una coexistencia pacífica entre los hombres amplía, substancialmente, el campo ofrecido a una literatura de gran valor en el seno del mundo burgués. Justo, porque se trata de escoger, no entre socialismo y capitalismo, sino entre la guerra y la paz; porque la tarea ideológica que se impone de inmediato a los intelectuales burgueses es superar la angustia permanente que se ha vuelto universal, el pánico fatal al cual no se opone la actual realización del socialismo, sino el esfuerzo de la humanidad por salvarse a sí misma. Por todo esto, hoy resulta más fácil que el escritor burgués responda positivamente a su propia alternativa: ¿Fraz Kafka o Thomas Mann? ¿Una decadencia artísticamente interesante o un realismo crítico verdadero como la vida?

D. S. SAVAGE

Franz Kafka: fe y vocación

Traducción directa

de

Ulalume I. de González de León

Título original:

"Franz Kafka, Faith and Calling"

1

La crítica contemporánea sobre Franz Kafka está, al parecer, dividida. Parte opina que era un genio religioso y un artista consumado; la otra, que su personalidad era sicopática y su obra un continuo historial de neuróticas obsesiones. Abundante discusión hay sobre el simbolismo de Kafka, pero es inútil discutir este asunto hasta no haber decidido cuál de las dos tendencias tiene razón. Kafka es, en todo caso, una figura "problema", y para comprender su método de trabajo es necesario entender algo del panorama total que presenta su obra. Éste es el propósito del presente ensayo.

Sería conveniente empezar echando un vistazo a uno de los representantes del segundo punto de vista —el sicopatológico. Edwin Berry Burgum publica, en la revista *Accent*, un artículo titulado "Franz Kafka y la bancarrota de la fe", donde sostiene con vigor la opinión de que Kafka es significativo como síntoma de la decadencia social. Empieza hablando de la "generación perdida" de los es-

critores americanos de la segunda década del siglo XX:

> Los escritores americanos no estaban tan desorientados para ese tiempo como sus contemporáneos de la Alemania derrotada, y la importancia de Kafka estriba en que era, sin objeción, el más desorientado. El hecho de haber nacido de padres judíos de la clase media, en Praga, bajo la dominación austriaca, sólo recalcó un sentido de extrañeza y de falta de seguridad que se había hecho típico de la clase media. Además, Kafka era culturalmente alemán. Vivió en Alemania y escribió en alemán. Su personalidad enfermiza simbolizaba, en lo profundo, el mal de la sociedad alemana. El progreso de su mal era paralelo a la degeneración de la sociedad que lo produjo. Y su existencia terminó tan brusca y prematuramente como la de la joven república, aunque murió de tuberculosis años antes de que Hitler se impusiera como brutal padre-símbolo del pueblo alemán.

Desde un principio Burgum se empeña en situar a Kafka en sus perspectivas sociales, interpretándolo a la luz de ellas. Es importante que su ensayo dependa bastante de un criterio de "normalidad". Si Kafka hubiese sido más "normal", nacido en circunstancias más "normales", tal vez habría llegado a un entendimiento con la vida y no hubiese tenido necesidad del tortuoso y torturante examen de conciencia, del cual su obra es una muestra. Burgum, considerando las últimas obras de Kafka, concluye:

> La fantasía y la alucinación son ahora el último recurso de un hombre que jamás tuvo fe en la humanidad y nunca logró tener fe en Dios. Su caso ha sido el simbólico prototipo de la personalidad alemana. Pero lo forzaron a que se aventura solo en la muerte y la locura. Porque Hitler no había ofrecido aún la fantasía de una fantasía en la cofradía de los condenados, quienes, mientras tanto, falsearon su destino simulando la alucinación de una gloria. A nosotros, mejor situados que Kafka, nos es posible sacar de sus obras el placer desolador de que también hacia eso nos dirigíamos si no hubiésemos creído en las potencialidades de la democracia y el hombre común.[1]

La frase final bastaría para mostrar el plano desde el cual Burgum enfoca su criterio. Éste es un juicio demasiado fácil en conjunto. Nos guste o no, a Kafka le preocupaban los inminentes problemas para los que la solución de una "creencia en la democracia y en el hombre común" carece de valor. Sin embargo, hay rasgos en la obra de Kafka que impiden aceptar la evaluación de algunos admiradores: por ejemplo Muir, quien al comparar *El castillo* con *The pilgrim's Progress* escribe:

> Si alguien apreciara lo terriblemente difícil que para un genio religioso es encontrar su camino en una época de escepticismo más bien que en una época religiosa, una comparación de *The*

[1] Edwin Berry Burgum, "Kafka y la bancarrota de la fe", *Accent*, V. 3, No. 3.

> *Pilgrim's Progress* con *El Castillo* le ofrecería una medida bastante justa. Porque la inteligencia de Bunyan era primitiva comparada con las más destacadas de su tiempo, y la de Kafka más escéptica que la nuestra. Sin embargo, su escepticismo se basa en una creencia final; esto quizá hace paradójicas y hasta incomprensibles sus novelas, para algunos lectores contemporáneos. Su escepticismo no es hábito ni acitud, es arma para calar su fe y su duda y para descartar de ellas lo no esencial.

Si se acepta el criterio de que Kafka era un genio religioso con algo de profundo valor para contribuir a nuestro conocimiento de la realidad espiritual, podemos aceptar lo que Muir manifiesta enseguida:

> Lo que intenta es descubrir algo de los poderes (desconocidos, celestiales), y lo asombroso es que parece lograrlo. Mientras seguimos las aventuras de sus héroes parecen descubrirnos —sin darnos cuenta cabal— cosas que jamás habíamos sospechado antes y no hubiésemos sospechado solos. Nos conduce de círculo en círculo por un dominio espiritual recién descubierto, donde todo es extraño y, sin embargo, real, y donde reconocemos los objetos sin poder darles un nombre . . . Su alegoría no sólo es recapitulación o recreación; no sigue líneas ya trazadas; es un avanzar de la inteligencia dentro de lugares desconocidos. Así, las cosas que describe parecen creaciones nuevas que nunca habían existido. Son como contribuciones palpables al mundo intelectual que no se pueden abarcar de una sola mirada, porque en todas ellas existe un sentido

más allá de cada sentido, una forma más allá de cada forma.[2]

La dificultad con que uno se enfrenta en este análisis de Kafka es la insalvable de que Kafka deja sin solución los problemas que ha estado explorando. Se han cimentado las bases, pero a ninguna conclusión se ha llegado. La obra se pierde, inconclusa, en la incertidumbre. Reinan la confusión y la frustración, *El proceso,* como tal, no conduce a ningún lado y a K. lo ejecutan sin misericordia; al Castillo nunca se llega y sus pocos mensajes resultan siempre de dudosa autenticidad. Ni los últimos relatos nos mueven a creer que Kafka había alcanzado la meta que se fijó. No podemos ser tan simples para suponer que Kafka no se propuso un fin. Fácilmente llegamos a la conclusión de que Kafka era un *caso,* aun cuando no tan obvio como cree Burgum; también era un excelente artista de fino intelecto (dentro de los límites del círculo trazado en su derredor por sus obsesiones determinantes).

2

No importa lo que pensemos respecto a la naturaleza de la visión de Kafka de la vida; es

[2] Edwin Muir, Nota preliminar a *El castillo*.

imposible pasar por alto la muy evidente base sicopática de su obra, su carácter obsesionante, sus estrechos límites y la reiteración de algunos temas ineludibles. Es que para Kafka su obra poseía, fundamentalmente, funciones terapéuticas, aun cuando esto no signifique que se denigre el arte con el que a veces podía describir la vida. Era el medio con el cual exteriorizaba sus conflictos y obtenía, hasta cierto punto, algún dominio sobre ellos. De cualquier modo, es patente que no escribía por distraer o edificar al público (no sólo lo demuestra su forma de trabajo, sino también la repulsión con que permitió publicar durante su vida, y las instrucciones póstumas que dio para que destruyeran sus manuscritos). Kafka, en *Carta a mi padre,* escrita en 1919, trató, según Max Brod, de "clasificar" toda su obra literaria bajo el título general de "intento de fuga del padre".

> Tú eras el tema de mis libros. En ellos derramé el dolor que no podía derramar en tu pecho. Mi obra ha sido una separación lenta e intencionada de ti. Pero aun cuando esta separación la forzaste tú, su dirección la determiné yo.[3]

Esto parece una exagerada simplificación de Kafka; sin embargo, no hay duda que la sombra de su padre, agresivo y poderoso, tuvo

[3] Max Brod, "Kafka, padre e hijo", *Partisan Review,* V. 4, No. 6.

efecto de represión e introversión en el hijo, tímido y susceptible; y nadie que presuma de explorador de la mente de Kafka puede ignorarlo. "No estás hecho para la vida", le obliga a decir a su padre en esta larga carta, "pero para hacerte las cosas más fáciles y llevaderas y para evitarte tus auto-recriminaciones, aseguras que te he usurpado la capacidad para vivir y me la he echado en el bolsillo". Cómo sus relaciones con su padre lo habían "inutilizado para la vida" lo demuestra Kafka en la misma carta cuando habla de sus esfuerzos infructuosos para casarse:

> El principal impedimento para la boda es mi certeza ya indestructible de que el mantenimiento de una familia y aun su conducción necesitan de todo aquello que he reconocido en ti, de la conjunción de todo, lo bueno y lo malo, tales como se hallan reunidos orgánicamente en ti, es decir, fuerza y mofa del prójimo, salud y cierta desmesura, elocuencia y hurañía, confianza en sí mismo y descontento para con los demás, superioridad en el mundo y tiranía, experiencia y desconfianza en la mayoría; son menester, además, virtudes intachables, como, por ejemplo, aplicación, resistencia, presencia de ánimo, intrepidez. De todo ello no tenía yo, comparativamente, casi nada o muy poco; ¿y en esas condiciones osaría casarme, viendo además que tú mismo debías luchar de modo tan duro en el matrimonio y hasta llegaste a fracasar frente a los niños? Por supuesto, no me planteaba esta pregunta en

forma expresa ni respondía a ella, pues, de lo contrario, habría cobrado vigor la acostumbrada consideración del asunto y me habría mostrado hombres distintos a ti (para nombrar a alguien cercano, muy diferente de ti, tío Richard, por ejemplo) que, sin embargo, se han casado y al menos no se arruinaron por ello, lo que ya es muchísimo y me habría bastado. Mas, precisamente, no me planteé la cuestión, sino que la viví desde la infancia. En principio no me examinaba a mí mismo ante la eventualidad de un matrimonio, sino ante cualquier pequeñez; y ante cualquier pequeñez me convencías con tu ejemplo y tu educación, tal como he intentado describirlo, de que yo era un inepto; lógicamente, lo que estaba bien frente a cualquier pequeñez y te daba la razón debía estar demasiado bien frente a lo más grande, o sea, frente al matrimonio.[4]

Nos parece que la naturaleza emocional de Kafka fue frustrada y reprimida y las relaciones personales le eran dificultosas en extremo por el efecto abrumador que la personalidad de su padre ejerció sobre él cuando niño. En la misma carta escribe:

Mi valor, determinación, confianza, alegría en algo no perduraba si tú te oponías, o si sospechaba siquiera tu oposición; y yo la presentía en casi todo lo que hacía... Contraje una manera atropellada, tartamudeante de hablar en tu presencia, pues eres un buen orador no bien se trate

[4] Max Brod, *op. cit.*

> de tus asuntos; también esto era demasiado para ti, de manera que por fin callé, al principio tal vez por terquedad, luego porque no podía pensar ni conversar cuando estaba delante de ti. Y como eras mi verdadero educador, todo ello influyó sobre mi vida en general.[5]

Como muchos individuos, cuya vida emocional ha sido negada de igual modo, Kafka pensó que sus dificultades podían ser dominadas por el examen de sí mismo y el análisis laborioso y concienzudo de sus relaciones —de lo cual esta larga carta (sin duda destinada a ocupar un lugar en la obra de Kafka) es una prueba. Mas donde el brote de vida emocional ha sido reprimido, sirven poco los análisis del proceso de represión. No obstante, en muchos casos éste es el único medio que queda en manos de los emocionalmente reprimidos. En efecto, una introspección intensa puede ser consecuencia de la frustración emocional, parecida a la prolongada exploración que hiciera un reo en su celda. En Kafka, el efecto fue aislarlo, separarlo del trato con otras personas y llevarlo a un incesante devanar de sus motivos y acciones.

¿De qué "dirección" habla Kafka al separarse de su padre? Parece que durante toda su vida Kafka deseó una "normalidad" que nunca alcanzó. Según Max Brod, que lo conocía tal vez mejor que nadie, y que compara delibe-

---

5 Max Brod, *op. cit.*

radamente su situación con la del poeta Heinrich von Kleist:

> El supremo ideal de Kafka se patentiza en las palabras llenas de anhelo de Kleist mejor que en ningún otro lado: "Cultivar un campo, plantar un árbol, engendrar un hijo".

Esto nos conduce directamente a la orientación fundamental que se descubre en la obra de Kafka. Sobre esto, Max Brod comenta lo siguiente en cuanto a la acción de *El castillo:*

> K. hizo diligencias por relacionarse con la gracia de la autoridad cuando quizo hechar raíces en la aldea al pie del Castillo: luchó por obtener un trabajo, una posición en determinada esfera de la vida; por la selección de una vocación y el matrimonio. Quería obtener una estabilidad íntima, quería como "extranjero", es decir, desde una posición aislada y como persona diferente a todos, luchar por aquello que corresponde al hombre corriente, sin que éste haga un esfuerzo particular o sin que piense en ello. Lo que me decidió a esta interpretación fue la profunda emoción mostrada por Franz Kafka al narrarme la anécdota que la sobrina de Flaubert menciona en el exordio a la correspondencia de su tío. Dice así: "¿Acaso habrá añorado Flaubert, aun en sus últimos años, el no haber elegido una vocación corriente? Me atrevo a asegurarlo cuando pienso en las conmovedoras palabras que brotaron de sus labios cierta vez que regresábamos a casa a lo largo de el Sena; habíamos visitado a una de mis amigas, y la habíamos encontrado

en medio de sus encantadores hijos. 'Han hallado la verdad', dijo, refiriéndose a la honrada vida de familia de esa gente".[6]

Y Muir, como para confirmar esto, establece el problema personal de Kafka como sigue:

> El problema de toda la obra de Kafka es moral y espiritual. Es un problema de doble aspecto: Encontrar la auténtica vocación, el propio lugar, sea cual sea, en la comunidad, y actuar de conformidad con los poderes celestiales. Pero aun cuando tiene esos dos aspectos, es, ante sus ojos, el mismo problema; porque el verdadero sitio de un hombre en la comunidad está determinado, no por ley secular sino divina, y sólo cuando por aparente azar o deliberado esfuerzo el hombre se encuentra a sí mismo por divina asignación, puede vivir como debe. Muchos se colocan en su sitio sin percatarse; otros están dolorosamente concientes de la dificultad y de la imposibilidad obvia de no encontrar sitio alguno; y creo que nadie se ha sentido más clara y dolorosamente conciente de ello que Kafka.[7]

En cuanto a la "vocación", es importante reconocer que se puede seguir en esta vida, en términos generales, uno de dos caminos: El uno, adaptarse a la vida doméstica, social, nacional, etcétera, que se verifica dentro y fuera de nosotros; admitir sus valores de posesión, dominio y supervivencia, y acomodarse como

[6] Max Brod, Nota adicional a *El castillo.*

[7] Edwin Muir, Nota preliminar a *La muralla china.*

parte de sus normas, aceptando su validez y penetrando las relaciones convencionales que provee. Ésta era la norma de vida que el padre de Kafka trataba de alcanzar y cuyo ejemplo, sin embargo, fue de positivo efecto represivo en el hijo. El otro, rechazar esa vida, comprendiendo su carácter inestable y convencional para poder vivir de acuerdo con las normas recibidas al relacionar nuestras ideas y acciones con algún principio de existencia esencial y absoluto y, por tanto, autoritario. (Esto es una declaración objetiva de la posición: una transposición de términos sacados de la existencia natural para descubrir lo sobrenatural.) En cualquiera de estos dos casos se nos proporcionaría una norma de conducta o por lo menos la posibilidad de la consistencia, integridad y poder. Pero el dilema de Kafka adquirió forma al rechazar el primer derrotero y por ser incapaz para lanzarse al segundo. Este dilema es lo fundamental de su obra. La irresolución de Kafka, su sentido de culpa, su timidez y su exagerada rectitud de conciencia se originaban del titubeo entre dos esferas de existencia designadas respectivamente "tierra" y "cielo". Como Kafka lo expuso en uno de sus aforismos:

> Él es un ciudadano del mundo, libre y confiado, porque está remachado a una cadena, lo bastante larga para permitirle toda la libertad del espacio

> terrenal, mas tan limitada en su extensión que nada puede arrastrarle más allá de las fronteras del mundo. Al mismo tiempo es un ciudadano del cielo, libre y confiado, porque también está apresado a una cadena celestial con semejantes fines. De modo que si se dirige, digamos, a la tierra, su collar celestial lo estrangula y si se dirige al cielo, el terrenal le hace lo mismo. No obstante, suyos son todos los medios y él lo sabe; más todavía, rehúsa dar cuentas del atolladero original por un afianzamiento original.

De esto puede deducirse cómo Kafka se debatía entre dos necesidades o anhelos irreconciliables. Quería un sitio en la comunidad que se concedía, aparentemente, a cualquiera, sin que luchara por el reconocimiento divino. Para ser como ellos, si ése era su deseo, sólo tenía que aceptar la vida como le venía y no preocuparse como los demás de una sanción divina —su padre, por ejemplo— cuyo punto de vista hacia las cosas finales era pasiva. Pero, sicológicamente, era incapaz de pasividad, una incorregible pasión por lo "recto" lo hacía luchar para lograr la sanción divina de las condiciones de su existencia terrenal. A él no podía logrársele esta *sanción.* Desde este ángulo el error de K en *El castillo* consistió en no encaminarse enseguida al Castillo y apoderarse de él por la fuerza. En lugar de hacerlo, "insiste obstinadamente, hasta el agotamiento, en ordenar su vida siguiendo instrucciones del

Castillo, aunque los funcionarios de éste lo rechazan con fuerza y hasta con brutalidad.[8]

Es inútil hablarle en términos de "creencia en las potencialidades de la democracia y el hombre común" a quien haya progresado tanto en la desilusión como Kafka. Es, asimismo, inútil formar un criterio de "normalidad", aun cuando éste haya sido el deseo predominante de Kafka. Estas cosas operan en un cierto nivel de validez social, pero más allá de ese nivel las vemos, como Kafka las vio, vacías de una justificación satisfactoria. A Kafka se le puede tildar de "caso" sicopatológico en cuanto que su anormalidad fue motivo para que lograse una valiosa percepción de la naturaleza ilusoria del contacto social. La respuesta de esta invocación a los valores sociales está en algunas de las fábulas de Kafka, que tienen tanta validez aplicándolas a la vida de la América republicana de los cuarentas, como a la vida de la Alemania republicana de los veintes, en particular *La muralla china* y *El escudo de la ciudad,* siendo el punto principal de cada una de ellas que el sistema social humano, que una vez tuvo un propósito, hoy se lleva a efecto cuando su significado original ha desaparecido... "A esto debe añadirse que la segunda o la tercera generación ya había reconocido la insensatez de construir una torre que llegara al cielo, pero en ese tiempo todo el mundo estaba demasiado

8 Max Brod, Nota adicional a *El castillo.*

comprometido para abandonar la ciudad". (Sin embargo, Kafka hace más que sugerir que el sentido original sólo pudo haber sido una ilusión.)

Incapaz, pues, de admitir y obedecer las concesiones que ayudan a la mayor parte de la gente a contemporizar con sus vidas, Kafka se quedó con la única alternativa posible: entregarse completamente a la voluntad divina. Pero esto no podía hacerlo, como explica en su aforismo de las dos cadenas. Su actitud respecto al mundo sólo lleva a la confusión virtud a su obsesionante insistencia de ordenar la vida terrenal de acuerdo con las leyes divinas (que no pueden descubrirse). Pero su disposición hacia la divino también conduce a un callejón sin salida porque no lo aceptará por su valor volviéndole la espalda, si es necesario, al mundo. Sin embargo, insiste en reducirlo para que se amolde a las dimensiones de la existencia terrenal, queriendo poner lo infinito al servicio de lo finito, con el pretexto de que lo finito sirve al infinito. Esto conduce al atontamiento y a que un reino anule al otro. En efecto, la obra de Kafka no revela ningún indicio de la naturaleza real del mundo espiritual; suponerlo es ser víctima de la misma confusión de Kafka. Sólo explicita el mundo de sus confusos extravíos; todo lo que conocemos de la vida espiritual es lo inconmensurable de lo divino con lo humano. El desarrollo de *El castillo* y de *El proceso,*

no se verifica en el mundo real ni en el espiritual, sino en el espacio entre ellos, donde las sombras deformadas y las imágenes de cada falsedad aparecen juntas en absoluta confusión. "Hay una meta, pero no un camino; lo que llamamos camino sólo es un titubeo".[9]

3

El problema en el estudio de la obra de Franz Kafka es el problema de la fe. Para el hombre normal, capaz de estar sumergido en los convencionalismos de su existencia social y biológica, la fe no se presenta con apremiante urgencia. Es un asunto conciente y urgente para aquellos que han *perdido* la fe en la justicia de la mal denominada actualidad mundana "normal".

> Nadie puede asegurar que carecemos de fe, el solo hecho de nuestro existir es, en sí, inagotable prueba de fe.
> ¿Llama a eso una prueba de fe? Sencillamente no se puede vivir.
> En ese sencillo "no se puede" descansa el insensato poder de la fe; se expresa en esa negación.

---

[9] Kafka, *La muralla china*, "Reflexiones sobre pecado, sufrimiento, esperanza y el camino verdadero".

Franz Kafka, puede asegurarse, se encontraba en el caso de un hombre que perdió su fe fundamental e inconcientemente en la justicia de las cosas (pérdida que es indispensable preludio a la conversión religiosa, una profesión de fe en un plano más elevado), pero incapaz de elevarse a ese elevado plano en donde está su única esperanza de salvación y reintegración personal. Por el contrario, orientó su vida tratando de reintegrarse de manera obstinada, ciega y patética a un plano más bajo; intento que estaba irremediablemente destinado al fracaso. Brod, hablando de *El castillo* como el *Fausto* de Kafka, señala esto:

> Con seguridad K. es un Fausto de indumentaria deliberadamente modesta, hasta pobre, y con la modificación esencial de que lo acosa, no sólo el anhelo de conquistarle las metas finales a la humanidad, sino también la necesidad de las exigencias más primitivas de la vida, la necesidad de echar raíces en un hogar y en una vocación y de ser miembro de una comunidad. A primera vista, esta diferencia parece muy grande, pero se acorta sensiblemente cuando uno se percata que para Kafka esas metas primitivas tienen un sentido religioso, y son la verdadera vida, el verdadero camino (Tao).[10]

El salto de la fe, sin embargo, así lo reconocen generalmente pensadores religiosos, requiere renunciar al interés por este mundo y a sus

[10] Max Brod, Nota adicional a *El castillo*.

afanes. Es necesario "aborrecer" al mundo, entregarse de lleno al reino eterno y colocar la vida y sus esperanzas dentro de ese reino, aun cuando signifique la enemistad y el repudio. Kafka no podía concebir esto. Pero que no ignoraba completamente la naturaleza del acto de fe lo demuestra su íntimo conocimiento de *Temblor y temor* de Kierkegaard, una obra, según Brod, que Kafka "quería mucho, leía a menudo y comentaba profundamente en muchas cartas".

El acto de fe, no obstante, no es acto intelectual. Es una dirección total de la voluntad, que implica la abolición del intelecto e indisolublemente está asociada con la realidad fenomenal de la personalidad y del amor —que no puede, en efecto, manifestarse en el nivel de la existencia inconciente y natural, y exige la fe para darle vida. Es interesante señalar, por tanto, que en la obra de Kafka no hay fe, ni personalidad, ni amor. El mundo de Kafka es abstracto e incoloro, de los nervios y el cerebro.

Ya he dicho que el error de K. (dados los símbolos de ALDEA y CASTILLO) consistió en no proceder enseguida al Castillo, dejando que la aldea se cuidara sola. Pero en los términos del problema que se planteó, y dada la naturaleza de sus peculiares exigencias para existir, todo acto que K. hiciese sería, necesariamente, un error. La misma oposición entre

ALDEA y CASTILLO es resultado de esas exigencias, y el simbolismo de Kafka sólo es válido como declaración de su extraño predicamento. La declaración de Kafka sobre el problema de la relación de lo humano a lo divino, admitiendo el infranqueable abismo entre los dos, se convierte en un problema de *autoridad* y *sumisión* que, a todas luces, es abordar de manera exotérica y objetiva la cuestión. El examen de la voluntad divina se torna así un problema intelectual. Pero cuando se reduce a términos abstractos del intelecto, el problema de la AUTORIDAD espiritual se transforma en un absurdo, porque siendo la fe y el amor realidades espirituales no se pueden reducir a tales términos. En ningún punto se demuestran las consecuencias de lo absurdo al querer reducir un asunto de amor y de fe dinámica a un entendimiento con los términos estáticos de la comprensión nacional, más completamente que el episodio de Sortini en *El castillo;* y en relación con esto es que Max Brod nos refiere el profundo interés de Kafka por *Temblor y temor* de Kierkegaard:

> El episodio de Sortini es literalmente paralelo al libro de Kierkegaard, que comienza desde que Dios pidió a Abrahán lo que venía a ser un verdadero crimen: el sacrificio de su hijo; y se vale de esta paradoja para establecer triunfalmente la conclusión de que las categorías de la moralidad

y la religión no son, bajo ningún concepto, idénticas.[11]

Es extraño, sin embargo, que nadie haya comentado el significado de este episodio, que, expuesto brevemente, es reducir el universo de Kafka, el destino de la raza judía por haber repudiado a Cristo. A la familia Barnabás se le estima considerablemente en la aldea; el padre ocupa un puesto importante en el cuerpo de bomberos (o sacerdocio), y con motivo de una fiesta para celebrar la llegada de una nueva bomba de incendio con que el Castillo va a obsequiar a la aldea (una nueva ley), Sortini, importante funcionario "que casi nunca se presenta en público", pero quien en esta ocasión "toma parte en la ceremonia de entrega de la bomba", en apariencia se enamora de la hija de los Barnabás, Amalia, y "salta por encima del eje de la bomba" para acercarse a ella. Al día siguiente le envía una nota, redactada en términos ultrajantes y ofensivos, pidiéndole que en seguida fuese donde él, mas ella desgarra la nota y se la arroja a la cara al mensajero. Desde ese momento los Barnabás, sin estar de ningún modo bajo la condenación directa de las autoridades del Castillo, de quienes no pueden obtener ni una palabra de desaprobación o de perdón, empiezan a ser despreciados y repudiados por la

---

[11] Max Brod, *op. cit.*

comunidad, siendo inútiles sus esfuerzos para reintegrarse. Es verdad que este episodio demuestra muy bien "qué abismo hay entre la razón humana y la gracia divina" (Brod),[12] aunque de una manera que Kafka casi no intentó. Pero juzgamos mal a Kafka, si admitimos que su propósito era demostrar únicamente la existencia de ese abismo. Trata de adivinar el significado de la disparidad y, si es posible, dominarla. Pero como es incapaz de entregarse libremente (él y su mundana existencia), al acto de fe, y sólo puede aplicar, a lo que está más allá de la comprensión racional, la medida de una inteligencia escéptica, es llevado a reducir la profundidad y complejidad de una selección espiritual del destino a los términos triviales e incomprensibles de bombas de incendio, de mensajeros madrugadores.

Además, hay que notar la importancia que Kafka da al hecho de caer en desgracia ante el mundo (resultado aparente de una delincuencia espiritual), importancia que supone la identificación religiosa de la llegada de Cristo (interpretada simbólicamente por Kafka con la presencia de Sortini en la fiesta). La significación que Kafka le concede a la AUTORIDAD de Sortini y a la desobediencia de Amalia es característica y especialmente fuera de lugar. El hacer que la inteligencia escéptica gravite

---

[12] Max Brod, *op. cit.*

sobre los problemas de la vida espiritual tiene como resultado disolver la realidad espiritual. Preguntar de manera escéptica y analítica "¿qué es la personalidad?", o "¿qué es el amor?", o "¿cuál es la verdad?" y analizar lo que hemos hallado hasta sus más remotos orígenes, es alcanzar un punto en donde estas realidades se desintegran en pedazos conduciendo al investigador a un mundo desmembrado, fragmentario y mecanizado. Mientras más lejos trata uno de adentrarse en la vida espiritual con un método analítico, más aún se desintegra el objeto de la investigación, más engañoso es el mundo en donde descubrimos estar. Sencillamente esto es así. Porque el espíritu no es substancia, sino, más bien, movimiento, y la vida espiritual sólo existe en tanto se cree de manera dinámica y subjetiva. La carencia de una fe dinámica en el mundo de Kafka explica el porqué de la ausencia de la personalidad y del amor.

Cómo estos aspectos de Kafka se relacionan con su impotencia espiritual (puesto que no es nada menos), quedará patentizado en ciertas características del mundo al que sus escritos nos conducen. Es de rigor notar la atmósfera de *aislamiento* en que se desarrolla la acción de las novelas y los cuentos. Esta acción se coloca alrededor de un individuo, y es un ejemplo manifiesto de Kafka. Únicamente le preocupan sus obsesiones. Otros se-

res entran en escena en relación subordinada del aislado héroe, y jamás es una relación de igualdad o de comunión personal. El interés que tiene en ellos es sólo un medio para llegar al fin: ¿puede utilizarlos para que sirvan de instrumento a su propósito de asegurar su absolución en la Corte y obtener de las autoridades del Castillo el reconocimiento y la sanción de sus actividades? ¿Es éste un universo solipsístico? Es lógico, por consiguiente, que K. esté, en *El proceso* y en *El castillo,* singularmente ayuno de toda cualidad personal; es poco más que una cifra y sólo tiene un carácter por la naturaleza compulsiva de su búsqueda: un anhelo activo, una interrogación humana de culpa e impaciencia.

Es de notarse, en cada una de las obras sucesivas, cómo la atmósfera de aislamiento aumenta. En *América,* la menos representativa de sus novelas, hay cierta calidad humana en los personajes, y Karl Rossman, el retrato de la inocencia natural y no de la culpa, no llega a la cifra, K., mientras no considere a la escena social por sí misma. El desarrollo de las novelas y los cuentos es como sigue: en *América* se acepta la "normalidad" con insinuación al optimismo naturalista. En *El proceso* la amenazan y minan las fuerzas enigmáticas de lo sobrenatural, que acosan al individuo con un sentido de culpa ultrajada. En *El castillo* la autoridad sobrenatural es aceptada sin

disputa, y el problema consiste en "avanzar para atacar", buscando sus sanciones. Pero éstas no llegan. Los últimos cuentos representan la recaída de una condición de apatía sin esperanzas, aunque caprichosa.

En *El proceso* estamos en la metrópoli, si bien es una metrópoli cuya realidad se pone en duda a causa de la enigmática presencia de la Corte con sus misteriosas ramificaciones. Pero los personajes que nos presentan —la casera de K., el tío de K., Fraulein Burstner— tienen un aspecto de solidez como lo tienen las circunstancias de la existencia de K., el banco, su alojamiento, la catedral. En *El castillo* todo eso cambia y nos encontramos en la rara atmósfera espectral de una aldea feudal en las montañas y en invierno. El aislamiento lo sugiere sutilmente el frío penetrante, la nieve, lo extraño de todas las cosas y lo remoto del Castillo, allá por encima de las cabezas, a veces visible, a veces oculto a la vista por brumas y nieves. Es un mundo en donde el aislamiento de la personalidad lo empuja a los límites de lo irreal. La fantasía predomina sobre lo real. Y en los últimos relatos, en los cuales el aislamiento llega a su término y el problema no es ya relacionar el esfuerzo humano con la ley divina (se ha abandonado el intento por considerarlo sin esperanza), el resultado es la deshumanización, y los problemas (como en *La madriguera* e *Investigacio-*

nes de un perro) son de animales y no de hombres.

Parece innecesario continuar con este análisis de Franz Kafka hasta agotarlo en sus últimos cuentos —es decir, los incluidos en la colección titulada *La muralla china.* Basta señalar que aquí nos enfrentamos con las mismas preocupaciones que han torturado a Kafka a través de su obra —los problemas de culpa y pecado original, de una misteriosa e inescrutable autoridad, con sus repercusiones de ansiedad y persecusión.

En *Investigaciones de un perro,* el ansia por lo divino de Franz Kafka se parodia con patetismo, siendo tan absurdo para un perro comprender las reglas que gobiernan la conducta de sus invisibles amos, como lo es para los seres humanos tratar de escudriñar las fuerzas divinas que rigen su destino. *La madriguera,* "...una descripción, según Muir, de los cambios a que está reducido en su aislamiento el hombre, y la fatal imperfección de sus más astutos planes",[13] describe la situación personal de Kafka en su último extremo. Pero la madriguera, con sus ingeniosos pasajes y su torre central llena de las posesiones de su constructor, no sólo es una parábola de introspección y amor propio, sino también el símbolo de Kafka de la actividad intelectual, de sus escritos, que han sido un doloroso juego, pero absorbente, du-

[13] Edwin Muir, *op. cit.*

rante el cual ha olvidado a su "enemigo" —el destino, la vida, la muerte o la realidad más allá de la muerte— al preparar la madriguera como un refugio para él mismo: golpeando sólidamente con su cabeza los muros de la torre y mezclando la arena con la sangre que le brota. Pero nada puede protegerlo de su "enemigo". Y cuando, al fin, este ser misterioso está en perspectiva, lo único que puede hacer el cavador es reconvenirse por haber fracasado al no tomar otras precauciones aún más complicadas contra el atacante:

> No se ha hecho el intento de llevar a cabo semejante plan, nada se ha hecho con ese fin; he sido tan atolondrado como un niño; he pasado los años de mi plenitud en juegos infantiles; no he hecho más que jugar con el pensamiento del peligro; me he esquivado realmente, equivocando el pensar con un peligro real. Y no ha faltado la advertencia.[14]

O, tomando las palabras iniciales de *Investigaciones de un perro:*

> ¡Cómo ha cambiado mi vida, sin cambiar en el fondo!

Para concluir, considerar a Kafka desde un ángulo estético meramente, tiende a conducirnos a una estimación ilusoria de su obra, a

[14] Kafka, *La madriguera.*

menos que no esté basado en alguna comprensión semejante a la norma total de su obra como he querido exponer aquí. Porque Kafka no era principalmente un "artista" —¿quién lo es?—, sino un explorador de la condición humana y la naturaleza de su trabajo debe relacionarse con las exigencias de su mente interrogadora. Kafka es el único tema de su obra, y no fue sino de Kakfa de quien escribió:

> Cierta pesadez le impide levantarse, la sensación de estar protegido, de yacer en el lecho preparado para él y que le pertenece exclusivamente; pero no puede descansar, la intranquilidad lo expulsa del lecho, se lo impide la conciencia, el corazón que late sin término, el temor a la muerte y el deseo de refutarla. Torna a levantarse. Esta agitación y algunas observaciones al sesgo, casuales, fugitivas, constituyen su vida.

Y nuevamente:

> La estructura ósea de su frente obstruye su camino; golpea su frente hasta hacerse sangre.[15]

---

[15] Kafka, *Él. Anotaciones del año 1920.*

SE terminó de imprimir el día doce de agosto de mil novecientos sesenta y uno, en los talleres de EDITORIAL LIBROS DE MÉXICO, S. A., Avenida Coyoacán Nº mil treinta y cinco, en la ciudad de México. En su composición se utilizaron tipos Garamond de 8, 10 y 12 puntos. Consta de tres mil ejemplares en papel Litografía RLCH de setenta y cinco gramos. Fue proyectado y cuidado por Armando Cámara Rosado con la colaboración del tipógrafo Cayetano Pérez C.